Mario de Andrade

Modinhas Imperiais

CASA CHIARATO
L. G. MIRANDA
EDITORA
Rua Santa Ephigenia N.° 28-A
S. PAULO (BRASIL)

MODINHAS IMPERIAIS



Ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do Imperio, para canto e piano, seguidas por um delicado Lundú para pianoforte; cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas, e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa Lobos,

por Mario de Andrade.



São Paulo
1930

DO AUTOR:

HA UMA GOTA DE SANGUE EM CADA POEMA - 1917 - (poesia)
PAULICEA DESVAIRADA - 1922 - (poesia)
A ESCRAVA QUE NÃO É ISAURA - 1925 - (poética)
LOSANGO CÁQUI - 1926 - (lirismo)
PRIMEIRO ANDAR - 1926 - (contos)
AMAR, VERBO INTRANZITIVO - 1927 - (idílio)
CLAN DO JABOTI - 1927 - (poesia)
MACUNAÍMA - 198 - (história)
ENSAIO SOBRE MÚSICA BRASILEIRA - 1928 - (estética e folclore)
COMPÊNDIO DE HISTÓRIA DA MÚSICA - 1929 -
MODINHAS IMPERIAIS - 1930 - (antologia)

EM PREPARO:

REMATE DE MALES - (poesia)
NA PANCADA DO GANZÁ - (folclore)
BELAZARTE - (contos)
CAFÉ - (romance)
A MÚSICA DOS BRASIS - (música amerindia)
JOÃO BOBO - (romance)
DICIONARIO MUSICAL BRASILEIRO

INDICE

PREFACIO

As Modinhas de salão tiveram desde a segunda metade do sec. XVIII, aceitação tamanha que dominaram a musicalidade burguêsa de Brasil e Portugal. Em nossa terra o vagalhão foi imenso, inundando tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto morrer aos nossos pés republicanos com os últimos dias do Segundo Imperio.

O que foi essa pandemia como valor musical? O maior mistifório de elementos desconexos. Influências de toda casta, vagos apêlos raciais, algumas coisas boas, um poder de rúins e péssimas, plágios, adaptações, invenções adoráveis, apenas conjugados num ideal comum: a doçura.

Mas a moda se acabou, morta de saciedade, em pleno mel. Era justo que passasse de moda, porém teve significação importante na complexidade musical brasileira e produziu obras gentis. Pelo papel que representou faz parte imprescindivel dos nossos estudos etnográficos. Pelo que criou de bom, de gracioso e mesmo de lindo não é justo que permaneça no ostracismo da nossa ignorância atual.

Onde nasceu a Modinha?

Os portuguêses, com rara excepção, dizem-na portuguêsa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e. . . patriotismo. Não posso entrar nêsse miudinho por enquanto. Me baste apenas lembrar que tanto portuguêses despreocupados de fazer História, como os viajantes estrangeiros que nos fins do sec. XVIII e primeiro semi-século seguinte visitaram Portugal, testemunham constantemente a superioridade da Modinha brasileira e o dominio que ela manteve alem-mar. E do contrário nenhum testemunho existe (1). Em Portugal os textos especificavam bem as "modinhas brasileiras", como nos versos de Tolentino, por exemplo; e dos viajantes, pra não traduzir aqui o já tão citado passo de Beckford, lembro a opinião de Balbi: "Essas Modinhas, principalmente as chamadas *brasileiras,* são cheias de melodia e sentimento, e, quando bem cantadas, penetram na alma de quem lhes compreende o sentido" (II; p. CCXIII). Outra opinião pouco impressa é a de Link, na "Viagem a Portugal" (1797 - 1799). Descrevendo um sarau, diz assim: "A conversa logo se tornou geral e terminou em cantigas das senhoras. Cantaram principalmente essas árias portuguêsas lânguidas e queixosas que só contam males de amor e repetidamente se dirigem á "linda pastôra". Os Brasileros (sic), ou os cantos brasileiros nos encantaram pela variedade maior e pela jovialidade tão franca e ingénua como a nação donde provêm".

Mas si de fato o folclore literario - musical brasileiro oferece maior variedade que o português, é possivel que Link designasse, com os seus "brasileiros", lundús tambem. Porquê a Modinha nossa, da mesma forma que a portuguêsa, é um quasi ininterrupto suspiro de amor. Queixume inofensivo, está claro, só com raríssima excepção denunciando alguma dor pelo menos mais musicalmente verdadeira. Rojão de lágrimas, de ais, lamentos e saudades, com a unica função de divertir a gente. E' mesmo o que diz um texto, já popular, que se cantava com a música da celebérrima "Chiquinha si eu te pedisse. . ." (2)

"O pinho não se consome,
O que é um dia de fome ?
Uma modinha num ai,
Distrai."

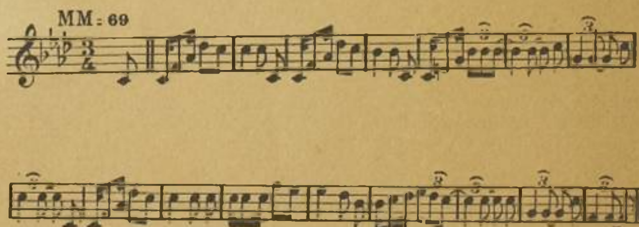
As Modinhas distraiam com seus ais. Eu me atreveria mesmo a aconselhar que se cantasse com rosto sorridente êsses textos de mal de amor e saudades. Não é possivel tomar a sério toda essa choradeira sistematisada, e em nenhuma execução musical vai milhor do que nestas Modinhas aquele sorriso aos ouvintes que o velho "mestre de solfa" aconselhava aos cravistas do tempo dele.

Textos de amor melado, êles nos parecem bem inocentes agora. Mas nem sempre foram tidos assim. E mesmo o pudibundo português Ribeiro dos Santos, (cit. de José Maciel Ribeiro Fortes), investindo com essa praga generalisada em Portugal "depois que o Caldas começou a por em uso os seus rimances (. . .), a tafularia do amor, a meiguice do Brasil e em geral a moleza americana," diz das Modinhas que eram "cantigas de amor tão descom-

(1) Tambem Modinhas portuguêsas impressas andaram em nosso mercado musical. São raras de achar mas tive em mãos um album lisboeta da Casa Sassetti e C. adquirido aqui. Tambem o periódico imperial "O Brasil Musical" estampou a Modinha "Quero cantar á salóia", que bem mais parece uma toada coreográfica portuguêsa em 6 8 que propriamente Modinha. Aliás a capa salva tudo com a indicação genérica "Romances". . . Essa obra é dum tal A. Frondoni, que não sei quem é. Joaquim de Vasconcelos não o insere em "Os Musicos Portugueses", onde liberalmente não esqueceu o nosso padre José Mauricio Nunes Garcia, que era mulato, filho de negra mineira filha de mãi Guiné e dum brasileiro da ilha do Governador. De certo o musicólogo se referia ao mestre - de - capela de Dão João VI, maltratado por Marcos Portugal, e não ao mesmo padre já súbdito de Pedro I.º e protetor de Marcos Portugal. . . De A. Frondoni sei apenas que viveu em Portugal e em portugués publicou suas Modinhas. Por sinal que uma delas se chamava "Luis de Camões" - o que me faz lembrar outro romance com ares de cantata dramática, "O Genio de Camões" (A Lira do Trovador) em que o gênio soluça bem:

"Dei a glória, a glória a Portugal
E a pátria a pátria tão amada tão amada
Deu-me em prêmio um hospital!"

(2) A música da "Chiquinha inda não foi registrada e talvez o mereça:



O texto anda profusamente repetido nas coletâneas populares de Modinhas.

postas que corei de pejo como si me achasse de repente em bordéis, ou com mulheres de má fazenda". Ha excesso de bilis nisso. Houve Modinhas imorais porquê ha homens imorais. Mas essas eram raras, especialidade mesmo de alguns, como o poeta Lagartixa, cujos versos musicava no geral o amigo dele João Cunha. Porém Melo Morais Filho nos "Cantares Brasileiros" tem a paciencia de advertir que eram "lundús especiais só ouvidos por homens, a um canto das mesas de jantar". O comum não era assim. (3)

O comum é o que dizem os textos dêste Ramilhete. Versos a maioria das vezes anónimos, e, si de autores com nome impresso, tão polpudos de mediocridade que mais os valorisaria o mistério do anonimato. Mas ás vezes os poetas bons tambem eram musicados. Sem insistir sobre o caso famoso do mulato Caldas Barbosa cuja modinhação contumaz se tornou de citação obrigada pelo muito que fez babar de gôso os reinois, pode-se dizer que desde os mestres da Escola Mineira (4) até fins do Romantismo, todos os nossos poetas ilustres foram melodisados em Modinhas. Dos grandes nomes românticos os mais aproveitados foram Gonçalves Dias, Alvares de Azevedo e Casemiro de Abreu. Modinheiros havia que se especialisavam num dêstes. Assim o espanhol José Amat, o primeiro empresario da nossa Academia de Opera Nacional (1857), que aí cantou e pelo Brasil jorrou moleza pouco espanhola. Foi musicador sistemático de Gonçalves Dias. Casemiro de Abreu, com mais fortuna, teve as preferências de Francisca Gonzaga.

Tambem o compositor J. J. dos Santos, de que possuo várias Modinhas em manuscritos imperiais, autor daquela gostosa "Nas horas mortas da noite. . ." (5), insistiu com exagêro no poeta dos "Meus Oito Anos".

Textos seguindo pacientemente o gôsto das épocas, ora arcadianos, pastoreando Lilias, Marilias e Márcias, ora romanticos, suspirando por fadas, belas, ingratas, anjos e até "modernos cupidinhos" e mil outras delicadezas. E' a constância burguêsa de chorar ou sorrir pra agradar os outros. Raro o texto que se liberta disso por uma sinceridade mais íntima ou veemente que a. . . de salão.

Quanto á música importa desde logo salientar um problema curioso e ainda não tratado. E que aliás implica diretamente as origens da Modinha. Os documentos musicais e textos mais antigos se referindo a ela, já designam peças de salão, e todos concordam em dar á Modinha uma origem erudita, ou pelo menos da semi-cultura burguêsa. Melo Morais Filho a fixa como "descendente em linha reta da melodia italiana ("Serenatas e Saraus" vl. III, p. XI), a sra. Wodehouse tambem, e Friedenthal reconhece em algumas delas parecença extrema com Mozart. Nas da coleção ajuntada por Spix e Martius á sua monumental "Reise in Brasilien", por vezes se julgaria perceber reminiscências de Gluck. E Gluck devia de ser mesmo vagamente conhecido no Brasil, embora não o nomeiem os cronistas, nem, que eu saiba, a enumeração das óperas representadas no Rio de Janeiro joanino.

Mas o fato é que o padre José Mauricio Nunes Garcia por várias vezes nas suas obras religiosas, tambem apresenta leves ressaibos gluquianos.

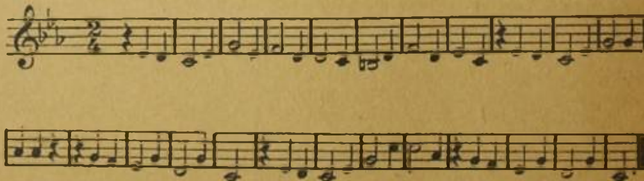
A coincidência da Modinha de salão com os autores europeus melodramáticos do fim do sec. XVIII e início do seguinte, era mesmo excessivamente íntima. Nada mais natural porquê houve nesses tempos uma dulcificação, um modinhismo universal, de que Mendelssohn foi o climax talentoso. Mesmo em terras longes a gente ás vezes dá de encontro com peças dêsse tempo que se diria Modinhas legítimas (6). A coincidência foi mesmo tão íntima que permitiu a transformação em Modinha duma infinidade de árias italianas. Uma das edições mais encantadoras da imprensa musical brasileira são "As Delicias da Traviata", estampadas em agua-forte e cuja edição deve datar de 1859, ano em que viveu no Rio a De la Grange, a quem a obra é dedicada. Se trata de "magnifica collecção de poe-

(3) Martius que foi, com Burton, um dos espiritos de curiosidade mais universal dentre os que observaram o Brasil, deixou uma boa impresão das Modinhas que vale a pena transcrever agora. "As cantigas são de origem portuguêsa ou brasileira.
As brasileiras se distinguem pela naturalidade do texto e da melodia. Conservam inteiramente o sabor popular (sic) e traem de vez em quando o pathos verdadeiramente lirico de poetas as mais das vezes anonimos. Amor não correspondido, tormentos de ciume, dores da separação, eis os assuntos da sua musa; e, rica de fantasia, uma interpenetração com a natureza, que dá pra êsses transbordamentos um fundo caracteristico e silencioso.
E isso o europeu sentirá com tanto mais graça e verdade que já está idilicamente comovido ante a riqueza e o gôso pacifico da natureza ambiente" (vl. I p. 226).

(4) E' curioso que as Modinhas de salão, sobre versos da "Marilia de Dirceu", reproduzidas por Cesar das Neves no "Cancioneiro", inda sejam chamadas de "árias" como nos tempos de Antonio José da Silva. Pelo menos é o que se infere da nota apensa á primeira (fasc. XIX, 288). Ou a expressão provém do recolhedor, afobado em classifica-las, como em tantas outras coisas foi afobado nessa útil publicação?. . . E tambem se podia perguntar si não é possivel essas 12 obrinhas pertencerem a algum compositor brasileiro do tempo. . . A litografia não indica nome de autor, coisa muito comum nas Modinhas impressas. Os comentadores do Cancioneiro, vivendo nas últimas décadas do sec. XIX, sem indicar fonte, afirmam que essas músicas foram muito cantadas nos salões e se tinham popularisado "em Portugal e no Brasil". Noutro lugar (fasc. L, 299), talvez preocupado com a boniteza pura de linha delas (algumas são positivamente admiraveis) Cesar das Neves perfilha a idea de Teófilo Braga, da coletânea ser da autoria de Marcos Portugal. Não parece impossivel. Mas nesse caso seria milhor lembrar um Marcos Portugal depois de 1811, já vivendo no Brasil. Porquê por momentos se dá bastante coincidência dessas linhas com arabescos melódicos brasileiros, e mesmo uma delas antecipa impressionantemente no 6|8 bem lusitano, alguns compassos de valsa nossa.

(5) Um tempo imaginei anónima esta Modinha e assim dei dela uma variante popular paulista no "Ensáio sobre Música Brasileira".

(6) V. "La Golondrina" em Ruben M. Campos. Numa coleção de peças russas da casa Zimmermann, de Leipsig ("Beliebte Russische Romanzen, Zigeunerlieder und Volkslieder") vem uma cantiga de ciganos russos "Durch die Nacht vom Lagerfeuer", sentimental, que é integralmente modinha popular brasileira, do Segundo Imperio. Toda a nossa banalidade já está aí — o que parece justificar a preocupação que Melo Morais Filho teve com os ciganos. . .



sias brazileiras de diversos autores (não indicados na edição), graciosamente adaptadas aos mais applaudidos motivos (sic) da Traviata de Verdi. Precedida de uma encantadora poesia (de A. F. de Castilho, designa a edição) para ser recitada ao piano, sob (!) um motivo da mesma opera. Arranjadas pelo professor Raphael Coelho Machado, autor das parodias Norma, Pirata, Graça de Deus e Trovador". Aliás êste ilhéu da Madeira tem milhores credenciais a apresentar que êsse parodismo fácil, pois é autor do primeiro "Diccionario Musical" em vernáculo que existe. Mas o engraçado é chamarem a êsse gênero cambaio de adaptações, de "paródias". "Sob" melodias do "Trovador", sei que se fez as mesmas paródias, sem que se indique o nome do parodista, numa coleção intitulada "O Trovador Brasileiro", "poesias nacionaes e accomodadas aos mais bellos motivos (deve ser mesmo a do. . . dicionarista) da immortal opera do maestro Verdi. Collecção de Modinhas e Romances". Melo Morais Filho ("Cantares Brasileiros") indica essas adaptações como usadas com Bellini e Rossini, e em Portugal se fazia o mesmo até com Auber, como prova um catálogo de capa da Casa Sassetti (7).

E tinha os plágios tambem. E' êsse o caso duma "Jovem Lilia abandonada", cuja edição de que tenho notícia é posterior a janeiro de 1869, data em que fundou-se o Imperial Estabelecimento de Narciso e Arthur Napoleão, pois a peça está, sob o n.º 14, numa série editada por essa casa.

Não consequi obter essa composição, editada como "modinha", mas possuo dela uma cópia inacabada em manuscrito imperial, onde se a qualifica de "arietta". O que ela é mas é um bem descarado plágio de Rossini.

Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa Modinha de salão se ageitava á melódica europea e se nacionalisava nela e apesar dela. Só mesmo um sonho de mocidade excessiva permitiria a Oliveira Lima afirmar que os amerindios imprimiram á Modinha "boa parte do lascivo encanto e sedução irresistivel que encerram essas árias". Embora êle tome o cuidado de especificar que isso veio por cruzamento de raças "muito mais do que por influência diréta" não ha por onde se aceite essa opinião. A Modinha se originou só do formulário melódico europeu. A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (e que tambem coincidia com um estado de espírito e de arte universal no tempo, como já indiquei.) só lhe poude provir da geografia, do clima, da alimentação. E prova disso é que a ela se adaptavam muito bem os estrangeiros parando aqui (8).

Porquê é incontestavel: apesar de tanta influência europea, a nossa Modinha tem um cunho muito particular que nos pertence. As Modinhas portuguêsas mais antigas que conheço, tais como a do Vidigal (tão popularmente portuguêsa já, profetisando o Fado nos compassos iniciais), publicada nos "Sketches of Portuguese Life", as duas dadas por Kinsey, a reproduzida da edição Milcent pela sra. Wodehouse, a "Porquê me dizes chorando" de novo harmonisada por Granville Bantock, já se afastam claramente das nossas. Mesmo neste Ramilhete vem uma prova decisiva disso pra quem cotejar a "Deixa dália, flor mimosa. . ." nossa com a portuguêsa reproduzida em nota á mesma peça. Dentro dos mesmos enfeites, dentro dos mesmos gorgeios e tercinas amaneiradas, no geral as portuguêsas apresentam uma linha incisiva que a nós parecenos dura, violentando a suave lingua pronunciada. Assim: mesmo de dentro das nossas Modinhas mais antigas e europeas, em que mais a gente reconheça alguns acentos de Gluck, vário sabor de alemãis, especialmente de austríacos (Mozart), e em principal arabescos e assúcares do Cantabile melodramático italiano, vem um delicado, subtil, misterioso hálito brasileiro. A vetustez não é suficiente pra naturalisa-las. Tanto mais que totalmente ignoradas por nós, o que elas são mas é totalmente novas e inesperadas, e portanto o costume não pode entrar na sensação de coisa nacional que elas dão. O que parece é que os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao em vez de se desnacionalisarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica europea os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente. Se percebe que são obras de gente do Brasil, muito embora tal sensação chegue vaga, sem a fatalidade com que se falará dum Maxixe de Sinhô, dum martelo potiguar: "é brasileiro". Porém essa vagueza não prejudica a racialidade das Modinhas imperiais porquê si afirmamos, com exagêro de leviandade, os caracteres nacionais das escolas europeas, tenho absoluta consciência que de muita obra de grandes e menores músicos, si não lhes soubessemos a autoria, a simples audição e mesmo estudo, não permitiria determinar com segurança a nacionalidade.

E por isso é tanto mais lamentavel a gente perceber o grau de desnacionalisação em que cairam os composito-

(7) Um caso bem cómico é o da Modinha "Brasil. oh minha patria. . ." publicada no ano V do "Ramalhete das Damas", e cujo texto foi antipatrioticamente arranjado sobre música de Panseron. Inda tem de curioso o assunto em que já aparece o futuro brasileiro dos cabarés parisienses, cantando:

"Adeus Paris, sem pezar
Te abandono, longe irei,
A teus braços não voltarei.
Como formosa, sem par,
A ver torno a cara sposa
Que tão triste deixei!"

E', como se vê, um primor de desleixo métrico e bom comportamento conjugal. Nesta Modinha o exagêro das adaptações transparece. A melodia não soa absolutamente modinheira, como soará no entanto, de enganar, noutras parodias. Aliás me lembro de, como cúmulo de adaptação, ter visto num catálogo de Modinhas esta indicação pasmosa: "La Marseillaise, romance francês"!

Tambem Modinhas ha, cuja adaptação de textos brasileiros a melodias europeas não vem indicada. E' o que suponho, por exemplo, de "A Corda Sensivel" que vem numa "coleção de Modinhas", "As Brasileiras", sob. o n.º 33 .Em primeiro lugar penso que o proprio autor não imaginou ser isso ũa Modinha, pois como subtitulo do monstrenguinho está "Romance que canta (sic) as duas damas". Quem ou o quê serão estas duas? O subtitulo vem todo em maiúsculas e não me autoriso a garantir alguma peça, melodrama ou coisa que o valha. Mas deve ser. Apenas se indica tratar-se dum arranjo pra piano e duas vozes, por D. J. Ferreira. E' um monstrengo, já falei, sem nenhum quilate de melodia e estrangeirado até mais não. Por malvadeza irónica, diz o texto, no entanto:

"Pela amizade trocamos
A elluzão (sic) passageira,
Para longe expillamos
A invazão extrangeira!"

Patriotismo, xenofobia e desnacionalisação.

(8) V. nota á peça "O coração perdido" neste Ramilhete. E mais adiante neste Prefácio.

res eruditos em geral, do Segundo Imperio em diante, esquecidos que José Mauricio não perdia vaga nos adagios e solos das suas missas pra lhes imprimir acento modinheiro. Esses autores tinham já fontes, embora escassas, por onde se resguardar dentro duma nacionalidade, mas não tiveram sêde nunca dessas fontes. Resultado: não acharam ninfa que os protegesse e, hoje, só encontram naqueles brasileiros que buscam ser dum povo mais que das suas pessoínhas indivíduas e despreziveis, memória e juizo frio.

Me perdi pelas digressões e esqueci o problema. E' o seguinte: A proveniência erudita europea das Modinhas é incontestavel. Por outro lado os escribas antigos, se referindo a formas populares, citam o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc. etc. por Brasil e Portugal, mas a Modinha de que falam é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas côrtes e na burguesia (9). Que eu saiba, só no sec. XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente rarissimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte que se apreende em arte que se aprende. Mas formas eruditas, ver a da sinfonia, processos eruditos ver o cânone jamais que passaram prás orquestras e corais populares. O fato, por exemplo, dum brinquedo-de-prendas, como o "Frère Jacques, dormez-vous?" ser um cânone infinito, não desmente nada êsse estado de coisas porquê nem se generalisou o processo nem se popularisou propriamente, conservado dentro dum documento só e no ambiente semiculto da burguesia. De resto o cânone podia ser popular na Europa medieval, como o é por exemplo em Malaca, pelo que refere Lachmann, tambem aliás pressentindo alguma influência erudita.

Pois com a Modinha parece que o fenómeno se deu. Porquê si nos povos de civilisação propria não sei de exemplo musical do fenómeno, si neles a criação erudita pode influir ás vezes no espirito popular porêm não ditar-lhe formas; nos povos de civilisação importada o caso pode se dar. Entre nós a forma dos Motes e suas Voltas, dos outeiros setecentistas, é hoje perfeitamente popular no Nordeste e dum padeiro cearense atraido pelo desilusorio eldorado paulista, possuo poesias dessas por sinal que mui bonitas. Aliás o glosar motes se popularisou tambem em Portugal, onde, por exemplo, o cantador Pôtra foi admiravel no gênero (Rev. Lusitana, IX, 140).

Seria êsse o caso da Modinha. A palavra "Moda" pra designar canção vernácula corre desde muito em Portugal. E' geito luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra Modinha nasceu assim. E assim viveu, esporádica, em todos os meios luso-brasileiros até que precisou-se dum termo pra designar as canções de salão em lingua materna e música setecentista. Chamaram-lhes Modinhas por serem delicadas. Ou por terem se tornado eruditamente mais curtas, sem aquela complacência com o tempo que o povo tem nas suas manifestações artísticas. E a palavra, de modinha, qualificativo acarinhante, passou a Modinha, uma forma.

Forma ou gênero? Mais propriamente gênero (10), gênero de romanças de salão em vernáculo, um tempo, e já agora, um dos gêneros da cantiga popular urbana.

Porquê de fato as Modinhas imperiais tomaram muitas das formas da Aria sete- e oitocentista. As possuimos em duas estrofes A - B; em duas estrofes e refrão A - B - C; em estrofe e refrão A - C; em duas estrofes e um Stretto (11) que faz as vezes de refrão A - B - D; e

(9) Qual a data em que a palavra aparece designando um especie de canção em vernáculo? Seria interessante elucidar isso. Que "Moda" já no abrir do sec. XVIII, designava uma canção especial e provavelmente erudita, prova bem um passo da sra. Edmond Wodehouse, copiado dos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o qual em 1729 já falava dum "alegre divertimento músico de Cantigas e Modas da terra, de que ha abundância neste pais". Diz mais, um bocado obscuramente, a mesma escritora que "the first of them (as Modinhas) occurred in the so-called Jewish operas" de Antonio José da Silva (n. em 1705). Mas a "Modinhas" não encontrei até agora referência nas obras do Judeu que pude compulsar. A todas as cantigas das suas óperas, Antonio José da Silva dava o nome de Arias.

A mesma obscuridade veste o caso curioso contado por Lucas Boiteux na "Historia Catarinense". Diz êle que o governador Francisco de Souza de Menezes (cuja administração foi de 1765 a 1775) "era casado com dona Caetana apreciadora entusiástica de modinhas e cantigas brasileiras". Ora sucedeu que foram deportados prá ilha de Santa Catarina os praças Amaral e Saraiva, por mau comportamento. Mas o último, como soldado que se preza, tangia violão e era cuera na cantiga "nacioná". Isso amoleceu os sós da amadora colonial que noitemente mandava chamar o Saraiva a palácio e o escutava, escutava. A familiaridade se tornou mesmo tamanha que quando Souza de Menezes partiu da ilha, deixou de presente ao degredado da espôsa, uma chacra que ficava na Lagôa. Porém si o Saraiva foi feliz, nós, infelizes, porquê o passo não prova por nenhuma citação que a palavra "Modinha" já esteja nos textos em que Boiteux colheu a sumarenta anedota.

(10) O caso não é único. Tambem Fado e Fadinho acabaram por se diferençar e um faia de boa tradição jamais os confundirá na sua terminologia.

(11) A forma visivelmente erudita da Modinha com Stretto foi das que muito se espalharam no Imperio. Nos mais antigos documentos que possuimos ela já aparece aliás, como na "Acaso são êstes. . ." da coleção de Martius e contida neste Ramilhete. Melo Morais Filho, nos "Cantares Brasileiros" dá a música da "Beijo a mão que me condena. . ." do padre José Mauricio Nunes Garcia, tambem provida de Estreto final - o que indica bem a proveniência erudita da forma. E são inumeraveis em seguida as peças do Noronha, de J. G. Efrem, Aragão da Cachoeira, Arvellos, e muitos outros, seguindo a mesma disposição de movimento.

O curioso é que mesmo essa forma passou pro domínio do nosso povo — o que não é pra admirar, porquê a peça em dois movimentos, um mais lento outro mais rapido, é comum a muitos povos. Ha peças populares assim na Hungria, na Persia. Entre os Arabes a "dança do ventre" é constantemente nessa forma que vai até á China e ao Japão. Em março passado, num zungú sovertido nas noruegas do bairro da Saracura, em plena capital paulistana, tive ensejo de escutar um preta apitando Modinhas. Tanto ela como o lilá duma matrona mulata reconheciam a velhice dessas obrinhas que "não se cantava mais". Não eram feias, e pela melódica, pareciam provir quando muito do Segundo Imperio. Duas delas possuíam Estreto bem caracterisado, o que a cantora indicava ao violonista acompanhador com um "tem terceira parte". Ambas concebidas em A, A - B, B - D, D. Possivelmente obras eruditas, quem sabe si até impressas? não as pude identificar. Corriam como populares e anónimas, mas diferiam profundamente, como se vê, da formalistica modinheira popular. Em todo caso a mutação de andamento dentro duma peça não é estranha ao nosso geito popular e ocorre nos cocos só cantados (V. meu "Ensáio") onde a embolada solista muitas vezes é mais rápida que o refrão coral. Manuel Querino ("A Baía de Outrora" 175) refere como "entendidos em música" os que davam o tom pro acompanhador, registrando a seguinte frase: "Primeira parte lá menor, e o allegro mi Bemol" o que alem de indicar o emprégo mais ou menos popular (pois se trata duma farra popular) do Estreto, indica a mais uma modulação espantosa.

mesmo algumas eruditissimas, vestindo o espartilho da Aria da Capo, como é o caso de "A Concha e a Virgem", de José Amat e mais poucas.

Na divisão rítmica as Modinhas variam tambem bastante, as mais antigas no geral preferindo os cortes binarios do C ou do 2|4; as já influenciadas pelo Cantabile italiano e pela Valsa, no periodo de decadência indo frequentemente dos compassos compostos ao pleno 3|4 em que mais elas se vulgarisariam no povo. A maioria das nossas Modinhas populares atuais, e não as milhores, valsistamente repisam a ternaridade. Em todo caso o binario da Schottisch, que o gôsto romântico pelo exótico pôs em moda justamente um século faz, entra em boa concorrência com as Modinhas - valsas. E isto já parece de pura adaptação popular, pois ao passo que na documentação impressa do Segundo Imperio as Modinhas em 3|4 abundam que é um desespêro, não conheço nenhum documento de então seguindo a rítmica da Schottisch.

Mas não é apenas pela manifestação rítmica do ternário do Segundo Imperio que a Modinha tendia a se desaristocratisar e a concidir com a banalidade popular praceana. E' pela própria melódica. Passado o apogêu do Primeiro Imperio em que, pela informação de Guilherme de Melo, o proprio imperador cantava Modinhas (e quem sabe si não as inventava? pois era compositor. . .), inicia-se a decadência da Modinha de salão. Um cantabilismo que já não era apenas adocicado, mas duma banalidade insuportavel principia aparecendo. Obras languecentes, deliquescentes, numa detestavel malinconia chupim, se generalisam de repente. Diante disso a Modinha burguêsa tinha mesmo que ser abandonada, e o abandono dela, antes que uma doença do nosso desenvolvimento musical, foi uma instintiva reação de saúde (12).

Nesse tempo a Modinha já ultrapassara as janelas abertas dos saraus burguêses; e por ventura colhida no ar dos "serenos" pelo povo, na fermentação dêste elaborava as fórmulas e formas inconscientes que a haviam de nacionalisar com mais violência e dar algumas preciosidades ao populário.

Os compositores de salão já tambem escutavam agora as Modinhas do povo, em que principalmente baianos e cariocas se exorbitavam e salientavam na sabatina das serestas. Porém a comodidade burguêsa daqueles compositores o que unicamente recebia do povo eram desdenhosas espórtulas de banalidade. O novo, o forte, não.

Por outro lado principiavam abundando na composição das Modinhas de salão os músicos de fóra, professores, virtuoses, comerciantes e biscatistas, principalmente vindos na esteira das companhias líricas. Oitenta e cinco por cento das vezes eram pobres de valor, de saber e de orgulho pessoal, e por tudo isso se afaziam bem á facilidade modinheira da nossa musicalidade urbana. Ou ajudavam a facilita-la. . . Franceses, alemãis, italianos, espanhois, e seus descendentes. . . E são agora os José Amat, os Santini, os Mazziotti, os Rivero, os Giraudon, os Dorison, os Rey, os Blanco, os Fachinetti, os Basini, meu Deus! êsses e os Jose Lino de Almeida. . . Fleming, a compor invasoramente Modinhas brasileiras, a que não podiam se opor, contagiados e ensinados por aqueles, Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Elias Alvares Lobo e outros nomes caroaveis assim.

A Modinha Imperial já coincidia então, ás vezes integralmente, com a melódica geral da popular. E' o caso, por exemplo, da "Quando eu morrer ninguem chore a minha morte. . .", de J. S. Arvelos, que conheço editada pela Casa Arthur Napoleão, mas que certamente é bem mais antiga. Com efeito Arvelos, Januario da Silva Arvellos, foi o primeiro professor de música do Imperial Colegio de Pedro II, nomeado em 1838 (J. Manuel de Macedo, vl. II, p. 50).

E, não sei si com a mesma linha, êsses versos se popularisaram por todo o Brasil. O tal Fleming tinha sempre um decidido caracter popularesco. Os cacoetes e caracteres da Modinha popular frequentam então muito as obras impressas. A melódica useira em arpejos, o gôsto pelos saltos sentimentalmente dramaticos. . . Ha mesmo um "Cego de Amor" ("O Bouquet de Rosas") tão cuera nos saltos que alem de vários de oitava, executa um prodigioso,de undécima!

Aspeto bem curioso das Modinhas de salão é o plano modulatório. Aí elas vencem o eruditismo que as dominava e o deformam de maneira adoravel.

Frequentemente não permanecem numa única tonalidade e nisso é manifesta a influência erudita. Porém o plano clássico de modulação prá dominante é muito raro nelas. Convidados a modular, por influência erudita, e ignorantes ou descuidosos dos preceitos clássicos de modulação, os compositores modinheiros se estenderam nas mais surpreendentes liberdades.

Já Stafford na sua História da Musica (citação de Guilherme de Melo) afirmava que os Lundús e Modinhas de Portugal em nada se pareciam com as árias das outras nações, apresentando "modulação absolutamente original". Não sei si Stafford observara o fenómeno de que estou falando porquê no tempo dele (1830 é a data da edição princípe da História") a terminologia musical era a todo momento falseada e, alem disso, o livro é celebremente rúim, como crítica e história. Terá empregado o termo no sentido técnico ou na acepção vulgar de movimento da melodia? Não posso responder. Mas as poucas Modinhas antigas portuguêsas que conheço, nada apresentam dessa "originalidade modulatória absoluta".

Já o mesmo não se dá com as brasileiras. O primeiro contraste, o mais empregado, já é a passagem de Modo sem sair da Tonalidade. A impressão que dá é que êsses modinheiros tinham uma sensibilidade harmônica quinhentista, concebiam o Modo Menor, não como outro Modo, mas como o Maior com terceiro grau abaixado, e o empregavam pra dar variedade á fisionomia tonal, como si fosse

(12) "As Modinhas e os lundús brasileiros quasi que já não existem senão na memória dos antigos; foram banidos dos salões elegantes". . . escrevia J. Manuel de Macedo, antes de 1862.

uma coloração á maneira dos Gêneros gregos [13]. Que êles terminassem em Maior uma peça em Menor, inda podia se conceber isso como macaqueação erudita, porêm é justamente o que nunca se dá. O que se dá são partes inteiras mudadas de Modo. E' o caso por exemplo, da Modinha "Lamentos" de José d'Almeida Cabral, editada em São Paulo. Não posso de momento achar uma data de referência dêsse autor. Antonio Egidio Martins que foi tão carinhoso com as tipografias paulistanas, esqueceu de mencionar as litografias no "São Paulo Antigo". Pois êsses "Lamentos", em duas partes, cantam a primeira em Menor e a segunda em Maior. E o mesmo acontece na imoralmente banal balada, "O Grito do Descrido", poesia de A. M. V., música de M. M. ("Flores Brasileiras") que possúi uma espécie de Recitativo em Menor e a Balada em Maior. O stretto em Maior, seguindo ao Menor, vem ainda numa bambochata, famanada aliás, "O Gigante de Pedra", música de J. de S. Aragão, cuja edição tem uma das mais felizes capas gênero "bêsta", que se pode imaginar. Cernichiaro atribúi a peça não a José de Souza Aragão, modinheiro célebre, mas ao filho dele e tambem baiano Casusinha. A não ser que ambos sejam igualmente J. de S. Aragão, coisa que o historiador italiano não esclarece.

Mais lógica talvez será a "Nerina, maga estrêla. . ." de outro paulista, Elias Alvares Lobo, mais pretencioso que valioso, Modinha que passando bruscamente de Menor pra Maior no fim da primeira parte, continua no último a segunda parte, a que segue uma terceira de novo em Menor. Esta tendência pra acabar no Modo inicial não é muito frequente. Porêm é o que sucede com a "Cada ser fala a seu modo. . .", com música de Francisco Antonio de Carvalho (ed. Filippone e Tornaghi) em que á primeira parte em Menor segue outra em Maior e mais uma terceira que, numa carraspana de volúpias modais, oscila toda entre ambos os Modos pra acabar no inicial. E neste Ramilhete se observará o "Ultimo Adeus do Amor", doutro paulista, Emilio Eutiquiano Correia do Lago, cuja cauda instrumental é uma gostosura. Outro caso curioso dou aqui tambem com a velhinha, célebre e admiravel "Quando as glórias que gosei. . .", de Candido Inacio da Silva.

Como se perceberá por estas citações, ha uma certa preferência pelo Menor. Na Modinha essa preferência existe mesmo. Leva até ao processo de principiar em Maior e acabar em Menor, coisa didaticamente absurda. E' no entanto o que sucede ás vezes. No pequeno album de Martius, duas vêm assim - o que parece indicar a tendência como fortemente colonial.

O mais impressionante nesse processo Maior - Menor é que não se trata de tons relativos, como já falei. Ninguem passa de Fa Maior pra Re Menor e vice-versa. A Tonalidade persevera sempre a mesma na infinita maioria dos casos. E espanto dos espantos, gostosura maliciosa, é a "Devo fugir-te. . .", do já citado José d'Almeida Cabral, que tem a primeira parte em La Menor e a segunda em Fa Maior! E', como se vê, duma. . . sciência modulatória estupenda: o autor parecendo inverter o conceito das tonalidades relativas, indo buscar uma terceira (embora maior) abaixo, a Tonalidade fundamental.

Tambem muita rara e a modulação prá Dominante. Digna de menção nisso é "A Concha e a Virgem", de José Amat, que Melo Morais Filho reproduziu nos "Cantares Brasileiros", e cuja edição foi parisiense, com uma bem agradavel, bem sentimental litografia de Derancourt. Nessa Modinha em tres partes, a primeira está em Sol Maior, a segunda na tonalidade da dominante, e, como si fosse Aria da Capo, a terceira repisa a melodia da primeira, porêm em Sol Menor!

Mais uma tendência que se repete bem, muito mais que o transporte á dominante, é a modulação pro quarto grau. Ainda aqui o banalíssimo José d'Almeida Cabral se encontra com o baiano Aragão da Cachoeira. Chamei o Cabral de banalissimo e é incontestavel que o foi como poucos, porêm a "Sonhei-te um dia. . .", dedicada a Sant'-Ana Gomes, inda pode-se ouvir, e o lundú "A Loirinha" é uma coisa tão positivamente encantadora que de certo a darei noutro Ramilhete de Lundús, quem sabe? Dele é a "Minha Estrêla", em que á primeira parte modulante, principiada em La Menor e acabada em Do Maior, segue uma segunda que abre tomando o Do como quinto grau e batendo nele um acorde de sétima. Isso fixa imediatamente a Tonalidade de Fa Maior, em que a peça continua e termina, repetindo a audácia da "Devo fugir-te. . .", que citei atrás.

De Aragão da Cachoeira é o caso de "As Baianas", peça igualmente banalíssima apesar de célebre e multicelebrada. Tão celebrada que Manuel Querino, Cernichiaro (que a atribui tambem ao Casusinha), Guilherme de Melo a nomeiam, Melo Morais Filho e Brito Mendes a transcrevem. Tão célebre que na coleção de "Romances, Modinhas, Lundús, etc.", da Casa Artur Napoleão, ela vem atribuida nada menos que ao proprio Carlos Gomes. Escritura tonal e modulação, vale a pena referir. Primeira parte nitidamente em Fa Maior [14].

A segunda, conservando a mesma armadura de clave (!) está em Si Bemol Maior. Depois, tres acordes, verdadeira modulação de professor de canto fazendo a mocinha vocalisar, e passamos pra Sol Maior em que a terceira parte principia nitidamente, mas com dois sustenidos na armadura de clave! O Sol Maior era. . . pra enganar. Na realidade o compositor queria Re Maior, como já se percebe no terceiro compasso por um, pra aqueles tempos, sur-

(13) Sem insistir, pois se trata aqui de manifestações eruditas de salão, sempre é notável observar que na música da India, ocorre constantemente a alteração de graus que fixam um sentimento de modulação maior - menor dentro da mesma tonalidade (Tiersot). Massenet se aproveita disso numa das melodias do "Rei de Laore", mas sistematisando harmonicamente a modulação, como os nossos modinheiros. Ora não são raríssimas as aproximações entre indianos e brasileiros. . . E ocorrer dentro da cultura musical europea dos nossos compositores imperiais, a sistematisação culta de partes mudando de modo sem sair da tonalidade, coisa que sem sistematisação harmônica possivel, tambem sucede nas monodias da India, não sei, faz imaginar. . .

(14) M. Querino ("A Baia de Outrora", 239) diz que "era em menor, muito lirica, composta por Tito Livio e musicada por Casusinha Aragão, da Cachoeira". . .

preendente acorde de nona de dominante, olé! E ainda casos de modulação pro quarto grau, lembro as Modinhas "Era um anjo que eu amei. . .", do padre Mamede Je. G. da Sa.; e "Ontem no baile. . .", sobre os versos de Gonçalves Dias, do modinheiro João Cirilo Muniz.

O que não pode se contestar na verificação destas constâncias - e por isso me demorei tanto nelas - passagem de Maior pra Menor dentro da mesma Tonalidade, modulação prá subdominante - é que nossos compositores vivos, tão justamente desejosos de se nacionalisar, podiam tirar d'aí verdadeiros planos tonais que especificariam de geito característico a maneira modulatória nacional.

E realmente já se vai fazendo necessária em nossa música erudita uma readmissão mais livre dos elementos nacionais burgueses. Por muitas razões. Si depois do excessivo populismo com que a música internacional contemporânea reagiu contra a vaga sempre romântica do Impressionismo, os compositores, Strawinsky, Falla, Casella, Halfter, Hindemith, Krenek, Poulenc, se voltam pros sonatistas e mais autores eruditos de musica pura, isso não é efeito de moda apenas. E' um completamento das formas nacionais populares de cada país. Musicalmente, estas formas populares são sempre excessivamente fortes, excessivamente caracterisadoras e com isso dão á música erudita uma unidade geral, apertadamente coreografica que em vez de ser nobre, é apenas monótona e fatigante. E' o que se deu com Albeniz, por exemplo. Por mais subtilmente variados nos seus ritmos e linhas, certos autores atuais, de confissão popularesca, ouvindo-se um concêrto de músicas deles, a impressão geral que fica é a de repisamento asfixiante duma coisa só. Deus me livre de atacar a música popular que antes de mais nada só pode ser o que é, e tal como é, tem sido um dos elementos constantes da minha felicidade, porém pra com a música erudita ela só tem sido nas boas épocas, e só pode ser, uma base e não o todo, ou quasi. E os artistas eruditos, na mais bem concebida pragmática nacionalista, deverão sempre saber que não é o corpo das nações que êles fazem, mas o manto colorido, fantasista, cheio de gôstos pessoais nas suas pregas e arrepanhos, que cobre o corpo das nações. Porêm êste corpo independerá dos individuos. E si o aproveitamento das bases populares é mais que justíssimo entre nós, um estudo mais fundo da lição que nos ficou das Modinhas imperiais, pode nos evitar a excessiva coreografia em que nos estamos bamboleando.

Do milionário. . . "bouquet de rosas" que enfeitou a nossa festa imperial, uma centena de flores deve escapar do esquecimento, e não seria tolice que agora, já conhecidas e amadas as fôrças lindissimas da nosso populário musical, a Modinha de salão encontrasse da parte dos nossos compositores e cantores um discreto renascimento. Elas merecem êsse favor pelo que têm de bonito, de curioso e brasileiro. Por isso fiz êste Ramilhete, na intenção de bater uma sineta e imprimir um bocado de graça tradicional á vacuidade presente da familia brasileira. Desejo de todo o coração que o album seja bem acolhido e cantado, não pelo prefaciador que está mesmo se importando com as gloriolas do mundo, mas pelos imperiais suspiros aqui salvos da solidão. Estes valem; e esquece-los me pareceria injustiça.

11 de abril de 1930.

NOTAS

I

"Acaso são êstes. . ."

Esta Modinha, colhida em São Paulo, vem no album de canções populares brasileiras, anexo, por Spix e Martius, á "Reise in Brasilien".

De grande importância pelos cantos amerindios que registra com indicação inteligente dos seus destinos sociais, êsse album é bastante omisso quanto á designação das peças em nossa lingua. A todas agrupa sob o título vago de "Volkslieder", sem mais nenhuma especificação de gênero ou de forma. Esses desleixos são mesmo comuns e já levavam França Junior a pedir que se generalisassem entre nós as execuções de música boa pra que os "botocudos" não chamassem mais uma serenata de Haydn, de Cana Verde. Anedota pouco sabida entre nós e bem caracteristica dessas confusões é a que reporta da imperatriz Josefina, ao escutar em 1808 os soldados portuguêses em Baiona, cantando Chulas, Modinhas e Lundús, ter exclamado entre lágrimas:

"Oh, que j'aime ces gavottes portugaises!"

As canções populares registradas por Martius são todas elas caracteristicamente Modinhas burguêsas de salão. Mas no meio delas vem uma "Mulata Bonita", que, si conserva o caracter burguês, é um legítimo lundú, como o proprio Martius especificará na descrição da viagem (vl. II, p. 711).

O fato é que Modinha e Lundum andaram muitíssimo baralhados, da mesma forma com que mais tarde, com a invasão de música e músicos estrangeiros do Segundo Imperio, as designações Modinha e Romance misturaram-se tambem. A confusão entre Modinha e Lundú está mesmo em autores críticos, do que já se queixou Ribeiro Fortes (p. 147) citando Oliveira Martins e Ronald de Carvalho. Paulo Barreto vai mais longe, dizendo da Modinha brasileira que é o proprio "doce lundum chorado", acrescentando o possivel absurdo cronológico da Modinha provir do Fado. Sobre a origem possivelmente brasileira colonial do Fado e sua época de aparecimento escrevi um artigo na "Ilustração Musical" do Rio, primeiro numero.

O texto desta Modinha é a Lira VI. do livro primeiro da "Marilia de Dirceu". Os versos de Gonzaga foram musicadíssimos em Portugal e Brasil, como já indiquei. Isso era justo porquê são quasi sempre admiravelmente musicais - o que Burton (vol. I. p. 369) traduzia pro tempo dele, chamando-os de "remarkably operatic". Não são melodramáticos não. São porém muitas vezes duma linha tão sonora que incitam á criação melódica.

Um assunto muito importante que refere-se tanto a esta como ás outras Modinhas e ao canto brasileiro em geral, é que infelizmente nós, os semicultos, não sabemos cantar em nossa lingua. E' invejavel a naturalidade com que o povo ignorante já fixou a sua dicção cantada, tanto mais que nos salões burguêses e salas de concêrto, os cantores empolam a bonita pronúncia nossa com vogais escritas e indiscreções de bom estilo gramatical. Todos no geral são assim: batem vogais lidas e não faladas, sibilam ésses, roem érres, principalmente nas sílabas finais, pra que o gênero e número aprendidos na Gramática sáiam bem certinhos. Tudo numa ignorância tola da naturalidade falada. Já Socrates ensinava (Hermann Unger, p. 35) que "quanto ás palavras do canto, elas não têm nenhuma outra qualidade que as palavras não cantadas e devem ser ditas segundo as mesmas regras". . . Ficaria exorbitante aqui eu me estender sobre possiveis normas da dicção cantada brasileira, porém é preciso que tenhamos definitivamente a coragem da nossa naturalidade. E' ridículo cantar "casinha pêquênina", quando nossa pronúncia mais geral, bonita, e oralmente compreensivel, é "casinha piquinina". Não prégo que se acaipire ou se imbecilise a pronúncia, e se diga "ti lembra", por "ti lembras", pois que não é daquele geito que pronunciamos. Porém temos que saber discretamente evanecer os ésses e érres finais, evitando a crueza de consoantes muito nítidas, desque estas não adiantem mais á inteligibilidade da frase. E' preciso saber partir o "ão" em duas sílabas "ã - um", pois que até nos modinheiros essas duas sílabas são frequentemente separadas em dois sons melódicos distintos. Nesta mesma Modinha, já a primeira frase indica isso bem, no intervalo melódico la - sol atribuido a "são", que não se deverá dizer "sã - ão", mas "sã - um" decrescendo a claridade e a intensidade da última sílaba. Mas si esta regra do "ão" se pode estabelecer como geral, noutros casos as variantes podem ser numerosas, tudo dependendo dos valores temporais de ritmo ou das sílabas circunvizinhas. Assim nos compassos 18 e 23, os artigos "o" e "os", batidos em semicolcheias sem acentuação, têm que soar positivamente "u" e "uz"; enquanto no compasso 25.°, soará como "ô", bem próximo de "u", porém não éste, por valer quatro semicolcheias. Porquê a insistencia da vogal por quatro valores de tempo seguidos, nos obriga a pronuncia-la tal qual é, pra que não perca o artigo a sua inteligibilidade. E assim mil outras subtilezas que tratarei noutro estudo, si puder. O que não se pode mais aceitar é que o nosso canto artístico permaneça na inconsciente e estulta vagueza de dicção em que jaz atualmente.

II

"Escuta, formosa Márcia. . ."

Tambem esta Modinha vem no album de Spix e Martius, que a designam como colhida em São Paulo. O texto, deliciosamente árcade (a segunda estrofe é muito bonita), é dado como anónimo pelos recolhedores.

Fiz questão de publicar todas as Modinhas déste Ramilhete na sua simplória harmonisação original, só corrigindo erros patentes de grafia e de gravação. Poderia recorrer a outros mais sabidos e, mesmo dentro da harmonisação clássica, produzir riquezas maiores. E' incontestavel que por vezes a parte pianística vai esquerda e sem amplitude sonora, mas corrigi-la ou enriquece-la viria tirar grande parte da realidade tradicional. Alem disso me pareceu de grande utilidade, pór esta inocência despretensiosa em contraposição aos exagêros complicados dos compositores contemporâneos. E' comunissimo nestes um rebuscamento harmônico tão farto que as peças muitas vezes perdem o conceito mais legítimo de Canções, pra se tornarem obras pra piano, com acompanhamento de. . . canto. Creio que salientei bem êsse defeito em meu "Compêndio" (p. 186). Que os nossos compositores compreendam bem a lição dos modinheiros imperiais. Não pra fazer como êstes, é lógico, mas pra que se conservem dentro duma realidade mais exata de Canção.

Aliás, tanto nesta como na Modinha anterior, a maneira de tratar o piano-forte acompanhante se afasta um pouquinho dos processos usados pelos nossos compositores imperiais de Modinhas. Não parece de brasileiro. . . A impressão que se tem é que Martius levou prá Europa só a melodia das Modinhas e alguem as harmonisou lá. Se nota maior riqueza e principalmente maior habilidade tradicional. Isso inda ressalta mais evidente si compararmos estas duas peças com outra Modinha de estrangeiro tambem e alemão, a n.° 9, de F. L. G. de Varnhagen, vinda neste Ramilhete. Nessa tambem o estilo de harmonisação, ao passo que se aproxima das do album da "Reise in Brasilien", discrepa um tanto dos processos brasileiros.

III

"Busco a campina serena. . ."

Cândido Inácio da Silva

Esta Modinha que é um primor de graça perfeitissima, foi publicada sob n.° 14, na "Coleção de Modinhas Brasileiras e Portuguesas" de Filippone e Tornaghi, donde a transcrevo. Os versos não trazem nome de autor mas ainda são de bom lirismo árcade. A música é de Cândido Inácio da Silva.

Este músico, totalmente ignorado por nós, me parece estar entre as figuras mais dignas de pesquiza, da composição na-

cional. Porquê si não teve a audácia de se manifestar em obras musicais vultuosas, que eu saiba, nem óperas, nem missas, nem sinfonias, foi incontestavelmente um trovador da milhor inspiração. As duas Modinhas dele que transcrevo aqui, são canções admiraveis pela beleza e sentimento de linha melódica.

Precisamos quanto antes procurar as obras dele. Conheço apenas tres Modinhas, as duas dêste Ramilhete e mais uma, "Batendo a linda plumagem. . .", bastante inferior.

Cândido Inácio da Silva teve muita voga durante o Imperio. Melo Morais Filho ("Cantares") reproduz o texto de várias Modinhas dele: "Minha Marilia não vive. . .", "Os olhos belos. . .", a "Quando as glórias que gosei. . ." reproduzida aqui, e mais "A hora que te não vejo. . .", que tambem Guilherme de Melo (p. 134) nomeia entre Modinhas muito estimadas. O texto desta última vem no "Trovador" (vl. V, p. 121), indicando o autor da música. Nesta mesma publicação ainda se dá como de Cândido Inácio da Silva, a Modinha "De uma pastora os olhos belos. . ." (vl. III, p. 35) e o lundú "Lá no largo da Sé. . ." (vl. I, p. 114).

As peças dele sucediam-se em edições várias. As tres que possuo pude examinar em edição dupla. Num exemplar avulso de "Batendo a linda plumagem. . .", edição sem capa, somente assinada pelo gravador P. Laforge, adquirido num alfarrabista de Lisboa pela harpista sra. Lea Bach, vem na página branca de rosto, em cursivo meticuloso:

Mrs. Menezes

Exchange is no robbery

Lisbon, 18 july

1835

Dá pra sonhar. . .

Pouco sei e dizem os meus autores, sobre Cândido Inácio da Silva. E' certo que foi aluno do padre José Mauricio Nunes Garcia, com quem aprendeu música na escola gratuita (G. de Melo, p. 164) dêste, á rua das Marrecas. De certo ainda aprendeu canto com o mesmo padre, pois é sabido e mencionado que Cândido Inácio da Silva foi cantor. Tenor, especifica Silvio Romero (I, 373). E como virtuose de canto êle se apresentava em concertos .

IV

"Quando as glórias que gosei. . ."

Cândido Inácio da Silva

Outra joia do nosso grande modinheiro. Transcrevo-a duma edição possivelmente secular, em agua - forte, sem indicação nenhuma nem de Litografia impressora. Desprovida de capa, só umas iniciais P. L. no baixo da primeira página permitem inferir que trata-se de Pierre Laforge, o flautista bem ativo que se estabeleceu no Rio de Janeiro com loja de músicas e copistaria musical. Cândido Inácio da Silva se dava com Laforge, pois tomou parte num concêrto organisado por êste e realisado no teatro Constitucional em 1832 (Cernichiaro, 131).

Minha edição dá o texto como anónimo, e no "Trovador" (II, 103) nem o autor da música é indicado. Isso ainda não é nada, pois que Cesar das Neves (fasc. 36, n.º 231) reproduz a Modinha, legitimando-a pois como portuguesa, apenas com a indicação "foi popularissima, principalmente no Brasil". E que o foi, nos prova milhor um texto de Vieira Fazenda no "Aspecto do Periodo Presidencial" (cit. de Cernichiaro, p. 55), em que está afirmado que "Quando as glórias que gosei. . ." fôra tão popular como o "Vitú". Não conheço ou me escapou êsse texto de Vieira Fazenda. No passo em que ele trata do "Vitú" provando que êste é apenas oitocentista e não multisecular, a frase não vem (vl. V, p. 165).

Mas a versão portuguêsa da modinha de Cândido Inácio da Silva é um crespo horror, eivada de variantes (?) lineares e tonais que a simplorisam e deformam. Aliás parece que o grande modinheiro estava mesmo destinado a êsse infortúnio, pois "A Lira Moderna", reproduzirá tambem "Busco a campina serena. . ." com varios erros. Não porém tão horriveis como os do caso portugués, no qual basta dizer que o Modo não varia no refrão, pra se julgar que barafunda fica!

V

"Vem cá, minha companheira. . ."

Extraio esta Modinha do album "A Lira Moderna". Todas as obras dêsse album não trazem indicação de autores, havendo nele no entanto pelo menos duas Modinhas de Cândido Inácio da Silva. Por onde se poderá presumir que mais outras sejam dele tambem?. . .

E' sempre dolorosa essa morte de alguem no anonimato quando a obra que ficou valeu a pena ficar. . . Parece que nós buscamos mais aos homens que ás suas proprias obras e estas sejam apenas o veículo das amizades que buscamos. . . O povo é bem mais humano que o indivíduo acovardado por êstes pruridos de erudição. O povo prefere as obras aos autores e bem fazia aquele modinheiro José Domingos Cidade, cujo nome João do Rio preservou na "Alma Encantadora das Ruas", que cantava tão nacional no amor como na sintaxe:

"O autor desta modinha
E' um pobre sem dinheiro,
Já não declaro-lhe o nome,
Sou patriota brasileiro".

VI

"Si te adoro. . . ."

Tambem extraida do album "A Lira Moderna". Texto e música anónimos.

VII

"Vem a meus braços. . ."

Ainda do album "A Lira Moderna". Texto e música anónimos.

VIII

"Roseas flores da alvorada. . ."

Publicada sob n.º 48 no "Novo Album de Modinhas Brasileiras", dos editores Filippone e Tornaghi. Na edição, em agua-forte, não se menciona músico nem poeta. E assim, ainda o texto se repete no "Trovador" (I, 96) em versão mais legítima, que segui.

Esta peça é bastante curiosa. Já agora a influência italiana é visivel. Estamos próximos de Bellini e Donizetti, e não do pior. Por outro lado já se manifesta a tendência pros saltos grandes e desenhos melódicos arpejantes, que seriam depois normais no modinhismo popular.

IX

"O Coração Perdido"

F. L. G. de Varnhagem

Colho esta peça duma litografia avulsa, desprovida de capa, não indicando o autor do verso.

Frederico Luis Guilherme de Varnhagem, pai do grande historiador brasileiro, era alemão e na patria estudara Mineralogia com Werner. Inda moço foi pra Portugal, na companhia do barão de Eschwege, ambos a chamado do Ministro das Finanças, dão Rodrigo de Souza Coutinho. Lá trabalhou sob a direção de José Bonifacio, até que, contratado pelo mesmo ministro, já então conde de Linhares, veio pro Brasil (1809) com o pôsto de sargento-mór do Real Corpo de Engenheiros, dirigir a fábrica de ferro do Ipanema. Em 1822 voltou pro Reino e lá ficou servindo a patria portuguêsa até a morte em 1841. Escreveu, como obra de maior vulto, um tratado sobre o cultivo dos pinheiros (Basilio de Magalhães; Baldi, vl. II, p. XLIX).

E escreveu modinhas, do que os informadores ingratamente se esqueceram. Alem desta, que é deliciosa, outra conheço dele, "A Saudade", pouco menos que mediocre, tambem sem capa nem indicação editorial, a não ser um OFF. R. Lith. no baixo da página (como tambem neste "Coração Perdido") indicando edição portuguêsa.

Será talvez apropriação discutivel dar-se num Ramilhete de Modinhas brasileiras, uma obra do pai do visconde de Porto Seguro. . . Frederico Luis Guilherme, presumivelmente casado com portuguêsa, recusando o Imperio novo pelo Reino velho em que já passara parte da mocidade, por vontade propria e vida eficaz, é legitimamente um português. E as suas Modinhas

com êle. Temos que nos sujeitar ao destino dessa familia itinerante que depois de dar ao Brasil o seu mais lindo florão, foi dar diplomatas ao Chile.

Assim: si reproduzo aqui êste "Coração Perdido", não quero roubar riqueza de ninguem. Que se a considere portuguêsa ou não, vale aqui pelo que tem de bonita, vale mais como agasalho a um compositor esquecido, que Joaquim de Vasconcelos ignorou na sua nomenclatura de músicos lusitanos; e vale em principal como homenagem a quem nos deu a maior invenção de sua vida, o filho.

De todos os estranhos que têm trabalhado a temática musical brasileira, os alemãis são a gente que menos se adapta aos nossos caracteres nacionais. E nos compreende musicalmente inda menos - o que é espantoso numa raça que tudo compreende e leva a sério, até Leoncavallo. Um tempo em que lidei bastante com alemãis de S. Paulo, em nossas reuniões que terminavam irremediavelmente em cantoria, sempre me fazia rir por dentro não só o menosprêzo que os outros manifestavam ante as deliciosas coisas nacionais que lhes propunha, como a opacidade impenetravel com que não pescavam mesmo nada aqueles bastardos do internacionalissimo Bach e filhos legitimos do maior pêso pesado da música wotanica, Max Reger. Essa incompreensão culmina exemplarmente numas pasmosas "Brasilianische Rhapsodien" (ed. Leuckart, Leipzig) do vulgarete Walter Niemann, aliás bem pianístico e diz-que milhor crítico. Antes então a outra "Rapsodia Brasileira" de frei Pedro Sinzig, cuja menção artística sempre causará um certo malestar. . .

Essa incompreensão germânica da nossa música nacional é uma prova dura contra o possivel caracter brasileiro da Modinha imperial. . . Porquê de fato não foi apenas êste Varnhagen a gostar da Modinha burguêsa em vernáculo. São numerosos os nomes alemãis que berram nos catálogos de Modinhas imperiais; e si não posso jurar que sejam nascidos na Alemanha e pra cá exportados, um Teófilo Sohmann, ou o J. H. Zimermann, (especialmente êste já tão caracteristicamente brasileiro na "Quando seu bem diz que sim. . .") pelo menos alemão da gema foi aquele coronel Guilherme Meyer, citado por Melo Morais Filho, e que em péssima pronúncia engrolou sem perdão Modinhas e Lundús por toda a vida.

X

"Deixa, dália, flor mimosa. . ."

Extraio esta Modinha dum manuscrito velho. Deve ter andado impressa, embora não me lembre de ter visto referência a ela nos catálogos. O manuscrito não registrava os nomes dos autores e da mesma forma procede o "Trovador" (IV, 6) ao lhe transcrever o texto, por onde completei o meu.

Entre os numerosos documentos musicais brasileiros que Cesar das Neves registra no "Cancioneiro", vem uma "A Dália" (Fsc. 69, n.º 541), que nos interessa muito aqui. O texto é rigorosamente o mesmo desta "Deixa, dália. . .", porém a música é outra. Reproduzo-a pelos interesses que isso pode ter.

De _ ixa da _ li_a flor mi
Tua i _ ma_gem re_spe
mo _ sa De _ ixa da _ li _ a flor mi.
ito _ sa Tu_a i _ ma _ gem re_spe.
mo _ sa O _ sten _ tar tu_a be.
ito _ sa E'o em _ ble _ ma da tri _
le_za O _ sten_tar tu_a be_le_za
ste_za, E'o em _ ble _ ma da tri_ste_za
Nas ro _ xas fo _ lhas tens o pa _
drão Na ro_xas fo _ lhas tens o pa _
drão De quan_to so _ fre meu co_ra _
ção De quanto so_fre meu co_ra_ção

Cesar das Neves anota: "Conquanto esta canção seja muito conhecida em Portugal, parece que a sua origem é brasileira". E a dá como "dança de roda". Com efeito a melodia colhida em Portugal se afaz ao gênero das rodas. E si o texto é tão de adultos, isso não quer dizer nada porquê as rodas se confinaram aqui ao domínio quasi exclusivo da gentinha infantil, mas em Portugal são comuns as rodas de adultos na população rural.

E' curioso notar dentro da nossa nacionalidade essas mudanças totais de melodia sobre um mesmo texto. Já falei nisso mais pormenorisadamente numa Memória, transcrita no "Diario Nacional" de São Paulo (18 - V - 929). Ou os autores não fizeram caso do fenómeno ou êle é mais raro, noutros paises. E si os "achúgues" ambulantes da Armênia cantam o texto célebre das "Lágrimas de Arax", em mais duma versão melódica, e o mesmo sucede na Alemanha com o "Tannenbaum", ou na França com o "Malbrough", o fato parece ter importância ocasional na Europa. No Brasil êle é frequentissimo e assustador. Possuo mesmo um texto nosso com oito versões musicais distintas!

O que se poderá imaginar no caso presente é que os versos desta "Dália" foram bastante apreciados e receberam versões musicais independentes no Brasil e em Portugal. Mas a razão dêsse aprêço é que, como tantas vezes sucede com as preferências populares, escapa completamente á nossa crítica individual.

XI

"Eu tenho no peito. . ."

Padre Telles

Transcrita dum exemplar em agua-forte, pertencente á coleção do compositor Luciano Gallet. E' o n.º 19, do "Novo Album de Modinhas Brasileiras", de Filippone e Tornaghi. Texto anónimo.

Era preciso mesmo publicar uma Modinha de padre neste Ramilhete. . . A relativa liberdade de costumes que nossos padres, frades e freiras de Colónia e Império herdaram de Portugal, deu aqui essa curiosa sublimação de religiosos cantadores. Foram enxames. Minha infância inda alcançou um padre Carvalhinho (possivelmente vivo) bom cantador de Modinhas e Lundús sentimentais, e Cernichiaro (p. 50), se apoiando nas "Efemérides" do Visc. de Porto Seguro, chega a falar num padre mestiço que subia nos palcos públicos do Rio de Janeiro, pra cantar suas Modinhas.

Deviam ser abundantes os ócios padrescos, quasi da mesma vastidão que os dos militares. Assim: a nossa criação modinheira teve dessas duas classes uma contribuição que si não é das mais valiosas, é pelo menos duma fecundidade vasta. Os cronistas que se preocuparam com Modinhas, estão repletos de nomes eclesiásticos e militares.

Entre aqueles, que nos interessam particularmente agora, vem, por exemplo, ainda no sec. XVIII. o padre Domingos Simões da Cunha, mineiro da perdida Paracatú, famoso na solfa profana. No século passado se celebrisaram ainda frei Lopes, o padre Vereza, frei Antonio da Conceição, o cônego Januario da Cunha Barbosa, frei Bastos, monsenhor Marinho, o padre Sant'-Ana (baiano que foi mestre-de-capela na Baía, autor dum "Compêndio de Música" e de bailes Pastoris, celebrados no tempo), o padre Anselmo, o padre Olegario Pinto da Silveira Sales. Este último, que era sergipano, alem da compridez da assinatura, parece que confundiu o proprio nome com os das crianças que batisava depois das noitadas modinheiras. O fato é que aparecem um Olegario, um Possidonio e um Guilherme, todos tres, Pinto da Silveira Sales. A não ser que trate-se de tres padres manos, filhos duma, como se está vendo, verdadeira "mãi de santo".

E inda não citei o padre José Mauricio Nunes Garcia, nosso maior compositor religioso, cuja Modinha "Beijo a mão que me condena. . ." é a quasi unica peça profana que nos ficou dele. Essa Modinha deve ter se popularisado bastante, pois Melo Morais Filho e a sra. Brito Mendes lhe transcrevem texto e música, e o português Nuno Catarino Cardoso (p. 80, n.º 365) lhe reproduz a estrofe como sendo quadra popular brasileira. E lhe troca versos e preposições - o que prova não se tratar duma simples reprodução feita sobre os autores que citei.

Quanto ao padre Tales, é certo que

gosou de vasta notoriedade como compositor de Modinhas. Cernichiaro e Guilherme de Melo citam-lhe o nome. Melo Morais Filho reproduz-lhe texto e música do Lundú "Querem ver esta menina. . .", acompanhando-o nisso a sra. Brito Mendes.

Pouco sei sobre quem foi êste padre. Melo Morais Filho o enumera numa lista de músicos anteriores á fundação da Opera Nacional (1857), e que foi celebrado nos tempos da Colónia prova já vir nomeado no livro de Balbi que é de 1822.

Parece mais que o padre Teles era baiano. Pelo menos o "Trovador" (V, 80) registra "Eu não gosto de outro amor. . ." como "lundú baiano do padre Teles". A não ser que "lundú baiano", como "toada caipira", "valsa alemã", seja um modo regional de tratar uma determinada forma. Porém nem mesmo os cronistas musicais baianos se utilisaram da expressão nesse sentido. Em todo caso é de estranhar que Manuel Querino se esqueça de nomear o padre Teles nos livros dele.

XII

"Dei um ai, dei um suspiro. . ."

J. M. de Sousa Barros

Não me foi posivel saber nada sobre João Martins de Sousa Barros, nem lhe vi jamais o nome a não ser nesta Modinha. Foi publicada, sob o n.º 21, na "Grinalda de Modinhas e Romances "dos sucessores de P. Laforge. Texto anónimo.

XIII

Ultimo Adeus do Amor

Emilio E. C. do Lago

O texto desta modinha é de J. A. B. Junior, e vem reproduzido no "Trovador" (vl. II, p. 6) que o dá como pôsto em música pelo proprio J. A. Barros.

Emilio do Lago, conhecidissimo em São Paulo como professor e compositor, era paulista de nascimento (Mogi Mirim) e aqui viveu, morrendo a 7 de Janeiro de 1871 na vizinhança dos 35 anos. Provavelmente esteve na Europa quando moço. Casou com dona Rafaela de Souza Amaral, tambem professora de piano, de quem teve um filho, ainda vivo. Dona Rafaela de Souza Amaral, diz a tradição que descendia de Marcos Portugal, o que me parece improvavel pois não se sabe que o grande músico português tenha deixado descendência. Morto Emilio do Lago, ela uniu-se em segundas núpcias com José Bonifacio, o Moço, aliás com grande oposição dos orgulhosissimos Andradas que viam na professora de piano uma rebaixante mésalliance. O que não impediu que mais tarde Antonio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, o "maestrinho" como o chamavamos no Conservatorio de São Paulo, fosse tambem um humilde mestre de solfa e dos meus mais lembrados professores, grande erudição.

No principio da sua carreira de compositor, Emilio do Lago, que então ainda se assinava pomposamente Emilio Eutiquiano Correia do Lago, tinha suas pretensões a compositor sério. Esta "Ultimo Adeus do Amor", que vem designada na edição como op. 1, demonstra bem isso, grandiosada nas proporções, com introdução instrumental ambientadora, de caracter pesquisadamente expressivo, e o final tambem pra instrumento só. Coisa de pouco uso nas Modinhas mais puras. Já não é mais a modinha propriamente. Coincide com a forma usada sistematicamente por Elias Alvares Lobo nas suas peças pra canto, a que chamava de "romances".

Ainda a op. 4, de Emilio do Lago é coisa seria, o famigerado "Canto da Coruja", que Cernichiaro elogia e correu o Brasil: peça descritiva pra piano, de grande ingenuidade, bastante pretensão e nenhum valor. Ainda possuo do compositor "sério", uma op. 9, certamente de 1868, "Hino Patriótico", "expressamente composto para ser cantado no pavilhão do largo de São Gonsalo, por occasião dos solemnes festejos com que os illustres vereadores da Camara Municipal de São Paulo, solemnisarão a occupação de Humaytá pelo exercito brazileiro. Dedicado aos Dignos Mandatarios do povo delo Author". Tudo isso impresso na casa de Henrique Levy.

E' ainda outra peça mediocre. E, fôrça é confessar ,embora Emilio do Lago se tenha celebrisado muito, especialmente como compositor de música de dança, nem mesmo as suas peças mais conhecidas dêste gênero, como a celebrada mazurca "Lagrimas da Aurora", escapam á mediocridade. Mas no tempo, na memoria dos contemporaneos e na homenagem de Carlos Gomes, Emilio do Lago era valiosissimo. Carlos Gomes lhe dedicava a modinha "Quem sabe. . .", e o "Diabo Coxo" popularisava a caricatura dele, que era alto, magriço, forte morenez, sentado ao piano, com uma coruja voando por detrás.

Entre as peças que deixou sei ainda dum "Primeiro Amor", "Reminiscencias" mazurca das mais aplaudidas, "A Sercia", "Cabrião", polca, "Marcha Militar", "Rosa Mistica", "Canção do Boêmio" recitativo tambem célebre hoje não se percebe por quê, e como última em data, a "Seráfica".

De tudo isso escapa, como mais digna de consideração, esta curiosa "Ultimo Adeus do Amor", de bonita linha e importância musical. Com efeito, é bem característica da mixórdia de cultura e populismo que ia no movimento modinheiro de salão, no Segundo Imperio. Tudo nesta obra deliciosa é briga entre pretensão, tradições cultas e expontaneidade popular. E banalidade popularesca tambem. Forma eminentemente erudita ,com estreto. Introdução dramática e logo uma teatral progressão ao "De ti bem longe. . .", que convida á gesticulação do subteatro lírico italiano. Mas já um mundo novo de ternaridade rítmica, de quem é "um bicho na varsa", e outros valores populares deformam o vício erudito. Estamos quasi no domínio da opereta. Mas delicioso de sentimentalismo e clareza linear.

XIV

"Que noites eu passo. . ."

A. J. S. Monteiro

Outro modinheiro que não sei quem é. Peça já bem moderna, traz o n.º 118 na coleção de Romances, Modinhas e Lundús, dos editores Artur Napolião e Cia., donde a transcrevo.

O que distingue especialmente esta Modinha das anteriores, é o caracter já bastante popularesco. A cadência estrófica do canto, que aparecera mas ainda burguesamente enfeitada na peça do Sousa Barros, aqui já traz a simplicidade com que se eternisaria num infinito número de Modinhas populares. Aliás toda a melodia é bem pura e rescende ao geito popular. O proprio acompanhamento acusa influência popularisante dos instrumentos de cordas dedilhadas, violão, guitarra, viola portuguêsa.

O texto é dum dr. Vilela Tavares. O que mais se pode recomendar é que seja largamente cortado na execução, pra evitar monotonia e desgôsto. Coisa aliás praticável ,com mais discreção, em outras peças tambem. Si nesta Modinha, pela maior rapidez de andamento, quatro estrofes podem ser cantadas sem fadiga, outras ha em que duas estrofes bastarão.

Seria tambem recomendavel que não se abusasse dos andamentos lentos. Nesta Modinha, por exemplo, um movimento metronómico de 168 ou 176 para a seminima, imprimirá ao Alegro um caracter apaixonado bem sensivel. Será talvez menos popular, mas fica mais discreto, mais expressivo e artístico.

XV

"Hei-de amar-te até morrer!"

Tambem outro documento já de muito e delicioso caracter popularesco. Peça anónima, que se tornou muito celebrada em todo o Brasil, a tradição a considera como baiana de origem. Foi publicada pelos editores Narciso e Artur Napolião, donde a reproduzo. Mas é mais antiga que êles como se verá da Bibliografia.

XVI

Lundum para piano

Achei que era fechar com chave de ouro o Ramilhete, acabando com êste Lundum para piano. E' uma deliciosíssima obrinha, pela graça amaneirada, pela boniteza legitima de algumas linhas. E até ainda ironicamente deliciosa pela falta de caracter. Não é possivel a gente imaginar um Lundum menos lundú. Nem possúi o movimento coreográfico com que os escravos de Angola implantaram essa dança no Brasil e em Portugal, nem muito menos o caracter de canção urbana, de intenção mais ou menos cómica ou irónica, em que o

Lundú se converteu aqui, durante o período modinheiro oitocentista. E' um Andante legitimamente europeu, muito evocando Mozart. Porquê a mão que escreveu o Andante admiravel da Sonata em Do Maior, n.º 1. vl. I da ed. Germer, na certa não repudiava a primeira estrofe dêste Lundum.

Encontrei-o no album da "Lira Moderna" donde o transcrevo sem tirar nem por. Está claro que será aconselhavel suprimir certas estrofes. O compositor anónimo era inspirado, sim, porém bastante esbanjador de vulgaridades tambem. A excessiva complacência pra consigo não lhe permitia percebe-las. E ás vezes um discreto esquecimento de partes é mais honrar que deturpar a obra dos artistas. Ter gênio não quer dizer possuir genialidade obrigatória a todo instante da vida. O caçador não depende apenas de si e do que traz consigo: depende da caça tambem, e certos dias neste mato não ha jaó que responda. Piar, a gente assopra no pio e pia, mas si não ha jaó!. . . Muitas obras dos gênios são dêsses piados sem resposta; e quando nós adoramos sem condição a obra integral dum homem, na verdade estamos lhe emprestando a nossa caça pra que êle finja ter caçado. No mínimo, é inútil: não caçou.

BIBLIOGRAFIA MUSICAL CONSULTADA:

"Abelha Musical", ed. Successores de P. Laforge. Esta publicação periódica durou de 1858 a 1862.

"Album de Armia" ,sem nenhuma indicação nem editorial nem de oficina impressora. Conheço apenas uma das peças desta coletânea, "A Morte", música de Dorison, vendida por Sidow e Cia., diz o carimbo.

"Album de canto", ed. Raphael e Cia., Rio de Janeiro, rua dos Ourives, 43.

"Album de Canto Nacional", Imperial Estabelecimento Musical de Rocha & Corrêa, Praça da Constituição, 11, Rio de Janeiro.

"Album de Canto Nacional", ed. Narcizo, rua dos Ourives, 62.

"Album de Modinhas" de José Lino de Almeida Fleming, ed. Narciso e Cia., rua dos Ourives, 58.

"Album de Romances e Modinhas Nacionaes", Imperial Estabelecimento Musical, de José Maria Alves da Rocha, Rio de Janeiro, Praça da Constituição, 11.

Almeida Cabral, José d': possuo nove peças dêste modinheiro, todas impressas em S. Paulo, na Imperial Lithographia a vapor de Jules Martin. Sete são Modinhas. E mais um Lundum e uma Chiba.

"A Lyra do Trovador", que teve perto de cem numeros, ed. do Imperial Estabelecimento Musical, de T. B. Diniz, Rio de Janeiro, Praça da Constituição, 11.

"A Lyra Moderna", ou Collecção de Modinhas Brasileiras escolhidas e d'hum grande Lundum para piano-forte, Rio de Janeiro, em caza de Eduardo Laemmert, mercador de livros e de muzica, rua da Quitanda, 139, Provavelmente esta publicação é anterior a 1848.

Amat, José: "A Concha e a Virgem", ed. Salmon e Cia., Rio de Janeiro, rua da Assemblea, 85.

Arvellos, J. S.: compositor de Modinhas, tambem foi editor de músicas no Rio de Janeiro, um tempo á rua da Assemblea, 125-B, outro, á rua da Carioca, 122. Nesta, editou tambem o "Bouquet de Rosas", em que foi impressa, creio que pela primeira vez, a "Hei-de amar-te até morrer", aqui reproduzida de outra edição mais recente. Este "Bouquet de Rosas" é o mesmo "Bouquet das Rosas" de Sidow e Cia. a quem Arvellos succedeu.

"As Brasileiras", collecção de Modinhas, ed. Isidoro Bevilacqua, rua dos Ourives, 53, Rio de Janeiro.

"As Flores Brasileiras", collecção de Romances, Modinhas e Lundús, Imperial Copistaria e Imprença de Musica de João Pereira da Silva, praça da Constituição, 11 Rio de Janeiro.

"Collecção de Modinhas Brasileiras e Portuguezas", Imperial Imprensa de Musica, de Filippone e Tornaghi, Rio de Janeiro, rua do Ouvidor, 101.

"Collecção de Modinhas, Lundús, Recitativos, etc. etc.", da Casa Bevilacqua, Rio de Janeiro, rua do Ouvidor, 145. O título desta coleção, de primeiro foi subtítulo apenas. Chamava-se então "O Trovador". quando a casa editora inda estava á rua dos Ourives, 43. A mesma casa editou ainda muitas Modinhas avulsas, fóra de coleção.

"Collecção de Romances, Modinhas, Lundús, etc. com acompanhamento de piano"; Arthur Napoleão e Cia., Rio de Janeiro, rua do Ouvidor, 89. Esta coleção chegou a mais de trezentos números. Mas foi na realidade, continuação de outra, cujos números encampou, e que tinha o título: "Modinhas, Romances e Lundús", da mesma casa editora ,quando se chamava ainda Narciso e Arthur Napoleão, rua dos Ourives, 60 e 62.

Corrêa do Lago, Emilio Eutiquiano: "Ultimo Adeus do Amor", edição de autor, feita em Paris na Imp. de Leon Salme, 18, rue du Louvre.

"Delicias da Traviata", arranjadas pelo prof. Raphael Coelho Machado, sem indicação de casa editora, impressa á rua da Quitanda, 43. O retrato da De La Grange, gravado em litografia, unido á edição, foi feito no Rio de Janeiro pela Imperial Lithographia de Brito e Braga, rua Nova do Ouvidor, 25.

"Gazeta Musical do Brasil". publicação periódica que atingiu pelo menos a 80 números, ed. Soland de Chirol, Rio de Janeiro, praça da Constituição, 58.

"Grinalda de Modinhas e Romances em Portuguez", ed. Successores de P. Laforge, Rio de Janeiro, rua dos Ourives, 60.

Laforge, P. flautista do Primeiro Imperio, foi editor de numerosas modinhas, que, rarissimas hoje, não possuiam título de coleção, não tinham capa, e eram em agua-forte. Possuo várias dessas edições avulsas e delas faz parte a "Quando as glórias que gosei. . ." de Cândido Inácio da Silva, aqui reproduzida.

"Novo Album de Modinhas Brasileiras", Imp. Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi. Max Fleiuss diz que esta publicação durou de 1869 a 1875; registrando ainda um "Album de Modinhas Brasileiras" como aparecido em 1869.

"O Bouquet das Rosas", ed. de V. Sydow e Cia., rua dos Ourives, 61. Esta casa publicou tambem um Album de Modinhas de Laurindo Rabello, com música de J. L. de Almeida Cunha (João Cunha), dedicado "ás jovens fluminenses", e que custava 3$000. Publicou ainda um "Album de Canto" em que sairam varios trechos das operas de Elias Alvares Lobo, Modinhas diversas (algumas possuo), romanze italianas e trechos de operas em francês.

"Os Doze Mezes do Anno", contendo "Romances, Balladas, Canções, Cançonettas, Arietas e Modinhas", do Imperial Estabelecimento Musical de T. B. Diniz, Rio de Janeiro, praça da Constituição, 11. Alem de tão habil na especificação das peças, esta coleção traz uma capa adoravel, representando os signos do Zodíaco, gravada na Litographia d'Aranha, que ficava na rua do Cano, 59. Alem disso é curioso notar como nesse número 11 da praça da Constituição, as firmas musicais succediam-se numa desesperada luta por viver. Nada menos de 4 firmas, a dêste Diniz, a que continuou João Pereira da Silva. E mais José Maria Alves da Rocha e Rocha & Corrêa.

"Ramalhete das Damas", publicação periódica, editada pela Lithografia de Heaton e Rensburg, Rio de Janeiro, á rua da Ajuda, 68. Teve pelo menos 5 anos de existência. Apareceu em 1850.

Souza, Ernesto de: "Composições de" ed. Manuel Antonio Guimarães, successor de Buschmann, Guimarães e Irmão, Rio de Janeiro, rua dos Ourives, 50 e 52, Este autor que intitulava suas peças de "cançonetas", compôs o famoso "Angú do Barão", cujo sucesso inda ecoa no Brasil.

(Esta nomenclatura é sempre um esbôço, embora bastante incompleto, de Bibliografia Modinheira imperial. Valerá como primeira guia pra quem se abalançar a trabalho mais perfeito. Infelizmente faltam detestavelmente as datas. Procura-las seria um trabalhão imenso, que no momento, e vivendo em São Paulo, me era impossivel fazer. Deixo tambem de nomear muitas peças avulsas pra não alongar demais as páginas literárias dêste Ramilhete).

BIBLIOGRAFIA CITADA:

Andrade, Mario de: "Ensáio sobre Música Brasileira", ed. Chiarato, S. Paulo, 1929.

Andrade, Mario de: "Compêndio de Historia da Música", ed. Chiarato, S. Paulo, 1929.

A. P. D. G.: "Sketches of Portuguese Life". Londres, 1826.

Balbi, Adriano: "Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve", Paris, 1822.

Bantock, Granville: "One Hundred Folksongs of all Nations", The Musicians Library, Boston.

Barreto, Paulo (João do Rio): "Fados e Canções de Portugal", ed. Garnier, Rio de Janeiro.

Barreto, Paulo (João do Rio): "Alma Encantadora das Ruas", ed. Garnier, 1910.

Boiteux, Lucas: "Notas para a Historia Catharinense", Florianopolis, 1912.

Brito Mendes, dona Julia: "Canções Populares do Brasil", ed. J. Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro.

Burton, Cap.: "The Highlands of the Brazil", Londres, 1869.

Campos, Ruben M.: "El Folklore y la Musica Mexicana", Imprensa Nacional, Mexico, 1928.

Cardoso, Nuno Catharino: "Cancioneiro Popular Português e Brasileiro", ed. Portugal - Brasil Ltda., Lisboa, 1921.

Cernicchiaro, Vincenzo: "Storia della Musica nel Brasile", ed. Fratelli Riccioni, Milão, 1926.

Coelho Machado, Raphael: "Diccionario Musical". A edição príncipe dêsse livro rúim é de 1842, Rio de Janeiro, tip. Francesa, rua de S. José, 64. Ha uma segunda edição acessivel, de Garnier, sem data de publicação, aumentada pelo autor e seu filho, e igualmente rúim.

Friedenthal, Albert: " Stimmen der Vôlker", vl. VI (Brasilien), ed. Schlesingersche Buch und Musikhandlung, Berlin.

Fleiuss, Max: "Imprensa Brasileira", cap. XXXV do "Diccionario Hist. Geog. e Ethn. do Brasil", Imprensa Nacional 1922.

"Iris", periódico redigido pelo cons. José Feliciano de Castilho, Rio de Janeiro, 1848 - 1849.

Kinsey: "Portugal Illustrated", Londres, 1828.

Lachmann, R.: "Musik der aussereuropâischen Natur - und Kulturvôlker". Handbuch des Musikwissenschaft, fasc. 85; Wildpark - Potsdam.

Link M. "Voyage en Portugal" Paris, 1803.

Macedo, Joaquim Manual de: "Um Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro", Rio de Janeiro, 1862.

Magalhães, Basilio: "Varnhagen", Boletim da Rev. do Inst. Hist. e Geog. Bras., 1928.

Martins, Antonio Egydio: "São Paulo Antigo", tip. do "Diario Official", São Paulo, 1912.

Mello Moraes Filho: "Cantares Brasileiros", ed. Jacintho Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro, 1900.

Mello Moraes Filho: "Serenatas e Saraus", ed. Garnier, Rio de Janeiro, 1901.

Neves, Cesar das Neves e Gualdino de Campos: "Cancioneiro de Musicas Populares", Emprcza Editora Cesar, Campos e Cia., Porto, 1896 a 1898.

Oliveira Lima: "Aspectos da Literatura Colonial Brasileira", Leipsig, 1894.

Pereira de Mello, Guilherme: "A Musica no Brasil", tip. S. Joachim, Baia 1908.

Querino, Manuel: "Artistas Bahianos" (2.º ed.) ed. "A Bahia", Baía, 1911. (A edição príncipe é da Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1909).

Querino, Manuel: "As Artes na Bahia", (2.º ed.) tip. "Diario da Bahia", Baía, 1913. (A capa indica erradamente 1912)

Querino, Manuel: "A Bahia de Outr'ora", liv. Economica, Baía, 1922.

Ribeiro Fortes, José Maciel: "O Fado", Comp Portuguesa Editora, Porto, 1922.

Romero, Silvio: "Historia da Literatura Brasileira", ed. Garnier, Rio de Janeiro, 1888.

Sanches de Frias, Visc. de: "Arthur Napoleão", Lisboa, 1913.

Spix e Martius: "Reise in Brasilien", Munique, 1831.

Tiersot, Julien: "Notes d'Ethnographie Musicale", Fischbacher, Paris, 1905.

Unger, Hermann: "Musikgeschichte in Selbstzeugnissen", ed. R. Piper, Munique, 1928.

Vasconcellos, Joachim de: "Os Musicos Portugueses", Imprensa Portuguesa, Porto, 1870.

Vieira Fazenda, José: "Antiqualhas e Memorias do Rio de Janeiro", Rev. do Inst. Hist, e Geog. Bras., Tomos 86, 88, 89, 93 e 95.

Wodhouse, Sra Edmund: artigo "Song" em "Grove's Dictionary of Music and Musicians", Macmillan and Co., Londres, 1914.

Acaso são êstes...

Devagar.

VOZ.

A - ca - so são es - tes Os si - tios Os

PIANO.

si - ti-os for - mo-sos A - on - de pas - sa - va Os

a - nos Os a - nos gos - to - sos São es - tes os

pra - dos A - on - de brin - ca - va A - on - de brin.

4155

ca_va Enquan _ to pas _ ta _ va O gor_do re_ba_nho Que Al_ce _ u me

dei_xou? São es _ tes os si _ tios São es _ tes os si_tios São

es _ tes mas eu o mes_mo não sou Ma _ ri _ lia tu cha _ mas? Es _ pe _ ra que eu

vou. Es _ pe_ra que eu vou. Ma _ ri _ li_a, tu cha_mas? es _ pe _ ra que eu vou.

4155

2.

Daquele penhasco
Um rio caia
Ao som do sussurro
Que vezes dormia!
Agora não cobrem
Espumas nevadas
As pedras quebradas,
Parece que o rio
O curso voltou.
São estes os sitios etc.

3.

Meus versos alegre
Aqui repetia;
O eco as palavras
Tres vezes dizia.
Si chamo por êle
Já não me responde,
Parece se esconde
Cançado de dar-me
Os ais que lhe dou.
São estes os sitios etc.

4.

Aqui um regato
Corria sereno
Por margens cobertas
De flores e feno;
A' esquerda se erguia
Um bosque fechado
E o tempo apressado
Que nada respeita
Já tudo mudou.
São estes os sitios etc.

5.

Mas como discorro?
Acaso podia
Já tudo mudar-se
No espaço dum dia?
Existem as fontes
E os feixos copados,
Dão flores os prados
E corre a cascata
Que nunca secou.
São estes os sitios etc.

6.

Minha alma que tinha
Liberta a vontade
Agora já sente
Amor e saudade.
Os sitios formosos
Que já me agradaram
Ah! não se mudaram
Mudaram-se os olhos
De triste que estou.
São estes os sitios etc.

Escuta, formosa Marcia...

Devagar.

VOZ.

Es - cu - ta formo - sa Mar - cia tris-tes ais do teu pas-tor

PIANO.

São ais que a dar - lhe en - sinou O ti - ra - no Deus A - mor

O ti - ra - no Deus A - mor O ti - ra - no Deus A - mor.

4155

2.

Eu nem suspirar sabia
Antes de te conhecer
Mas depois que vi teus olhos
Sei suspirar, sei morrer.

Busco a campina serena...

Devagar.

PIANO.

Bus - co a cam - pi - na se - re - na pa - ra li - vre sus - pi -

rar bus - co a cam - pi - na se - re - na pa - ra

1. 2.

li - vre sus - pi - rar -rar Cresce o

4155

mal que me a - tor - men - ta au -

men - ta - se o meu pe - nar cresce o mal que me a - tor -

men - ta au - men - ta - se o meu pe - nar.

4155

2.

Si ao brando rio procuro
As minhas penas contar
O rio foge de ouvir-me
Aumenta-se o meu penar.

3.

Si ao terno canto de uma ave
Vou meus gemidos juntar,
Emudece o passarinho
Aumenta-se o meu penar.

Quando as glorias que gosei...

Devagar.

VOZ.

PIANO.

Quando as

glo_rias que go_se_i vou na i_de_ia re_vol_ver vou na i_de_ia re_vol

ver Sinto a for_ça da sau_da_de meu triste pran_to cor_rer sin_to a

for_ça da sau_da_de meu tris_te pran_to cor_rer

1. 2. Afobando.

_rer os que já

4155

ti - ve do - ces mo - men - tos são hoje a cau - sados meus tor - men - tos os que já

ti - ve do - ces mo - men - tos são hoje a cau - sa dosmeustor - men - tos os que já

ti - ve do - ces mo - men - tos são hoje a cau - sa dos meus tor-men-tos os que já

ti - ve do-cesmo-men-tos são hojea cau-sa dosmeustormentossãoho - je a cau-sadosmeus tor-mentos.

4155

Encantos que já não goso,
Mas que não posso esquecer,
Fazem dos meus olhos tristes,
Meu triste pranto correr.

Os que já tive etc.

Eu bem sei para que amor
Me quis ditoso fazer,
Foi para ver de continuo
Meu triste pranto correr.

Os que já tive etc.

Vem cá, minha companheira...

Devagar.

VOZ.

PIANO.

Vem cá mi_nha com_pa _ nhei _ ra Vem tris _ te mi_mo _ sa flor Vem

cá mi_nha com_pa _ nhei _ ra Vem tris _ te, mi_mo _ sa _ flor! Si

tens da sau_da _ de o no _ me da sau_da _ de eu te _ nho a dor Si tens da sau_da _ de o

no _ me da sau _ da _ de eu tenho a dor Da sau_da _ de eu te_nho a dor!

2.

Onde te pegou Marilia?
Dize, onde um beijo te deu? } *bis*
Mostra o lugar, nele quero
Dar-te outro beijo meu! } *bis*

3.

Marilia em tudo te iguala,
Linda e delicada flor, } *bis*
Mas, infeliz, que em seu peito
Quanto duras, dure amor! } *bis*

Si te adoro...

Devagar.

VOZ.

PIANO.

Si te a - do - ro e te pre - fi - ro a

tu - do que o mun - do tem, Si te a - do - ro e te pre -

fi - ro a tu - do que o mun - do tem, por

L.G.M. 128

quê me mal - tra - tas Li - lia em que te o - fen - di meu

bem por - quê me mal - tra - tas Li - lia em

que te o - fen - di me - u bem.

2.

Si aos magoados ais que exalo,
Responder não te convem,
Dize ao menos compassiva,
Em que te ofendi, meu bem.

3.

Ah, Lilia, meu ser cansado
Minha vida mal sustem,
Morrerei si não declaras,
Em que te ofendi, meu bem.

Vem a meus braços...

Devagar.

VOZ.

PIANO.

Vem a meus bra - ços meu do_ce en_can - to, o ter_no

pran - to vem a - bran - dar. Vem a meus bra - ços meu do_ce en_

can - to, o ter - no pran - to vem a - bran - dar. Ah! já não

a - mas o teu Jo - zi - no, cruel des_ti - no fez te mu -

dar, Ah! já não a - mas, o teu Jo - zi - no, cru - el des -

ti - no, Fez_te mu_dar cruel des_ti - no

Fez - te mu - dar Mu_dar, Mu - dar!

Roseas flores d'alvorada...

Moderado

VOZ.

PIANO.

Ro_seas flô - res d'al_vo_ra - da, Teus per_fu - mes cau - sam dôr... Ro_seas flô - res d'al_vo - ra - da, Teus per_fu - mes cau - sam dôr, Es_sa i_ma - gem que re -

4155

cor das E' meu pu - ro e san - to a - mor. Es_sa i-

ma - gem que re_cor - das E' meu pu - ro e san - to a - mor.

Allegro.

Ai! quem res - pi - ra Os teus o - dô - res, Fe_ne_ce tris - te, Mor_re de a_mo_res.

4155

2.
Não póde gosar venturas
Quem de amor sofre afli̧ção
Não póde afeito aos gemidos
Ter prazer meu coração.

Ai! quem respira, etc.

3.
Sem os sonhos de ventura
Murchou-se a flôr do desejo,
Que m'importam outras flôres
Si a minha bela eu não vejo.

Ai! quem respira, etc.

4.
Deixai que eu viva de penas,
De saudade e de lembrança,
Já que siquer me não resta
Nem uma só esperança.

Ai! quem respira, etc.

O Coração Perdido

Andante

VOZ.

PIANO.

Per - di per - di a li - ber - da - de A - deus a -

de - us co - ra - ção de u - ma te - nho sau - da - de

e do ou - tro com - pai - xão de u - ma te - nho sau -

da - de e do ou - tro com - pai - xão.

4155

Deixa dalia, flor mimosa...

Moderado.

VOZ.

PIANO.

Dei - xa da - li - a flôr mi - mo - sa d'os - ten -

tar tua be - le - za Dei - xa da - li - a flor mi -

mo - sa, d'os - ten - tar tu - a be - le - za Tu - a i -

ma - gem res - pei - to - sa, é o em - ble - ma da tris -

te - za tu - a i - ma - gem res - pei - to - sa, é o em -

ble - ma da tris - te - za Nas ro - xas fo - lhas tens o pa -

drão, de quan - to so - fre meu co - ra - ção Nas ro - xas

fo - lhas tens o pa - drão de quan - to so - fre meu co - ra - ção.

2.

Teu centro duro exaspera
Minha alma, em zelos acesa,
Flor que assim paixão exprime
E' o emblema da tristeza

Nas roxas folhas etc.

Eu tenho no peito...

Devagar.

VOZ.

PIANO.

Eu te - nho no pei - to um

lin - do sem - blan - te eu te - nho no

pei - to um lin - do sem - blan - te um

1. 2.

lin - do um lin_do sem_blan - te blan_te

Que me tem ca - ti - vo dequemsou a - man_te

de quem sou a - man - te de quem de quem sou a -

man - te de quem sou a - man_te.

4155

Dei um ai, dei um suspiro...

Moderado.

VOZ.

Dei um á - i dei um sus - pi - ro, E foi

PIANO.

um sus - pi - ro em vão Dei um ái dei um sus -

pi - ro, E foi um sus - pi - ro em vão

Animado.

Sa - i - do de um pei - to tris - te Foi mor - rer na so - li -

dão Sa - i - do de um pei - to tris - te Foi mor -

rer na so - li - dão. foi mor - rer na so - li - dão.

Dei um ai dei um suspiro
Ninguem de certo escutou
Este ai que as fibras todas
Do coração me rasgou.

Si meu ai fosse escutado,
Meu suspiro fosse ouvido,
Não sofreria os revezes
De meu fado enegrecido.

Mas ela por quem morro,
Por quem padeço e deliro,
Não faz caso de meus ais
E' surda ao meu suspiro.

Ultimo Adeus de Amor.

Moderado. (♩= 69)

VOZ.

PIANO.

f

dimi - nuin - do.

rall.

De ti bem lon - ge Meu do-ce en-can - to Sin-to minh'-al - ma

p

En-vol-ta em pran - to De ti bem lon - ge Meu do-ce en-can - to

agitando *acel.* *Cre - - scen - -*

Sin_to minh'_al ma En_vol_ta em pranto Meu Deus que dô_res Que

-do

sf *alargando.* *p*

fe bre ar_dente Me a_bra_za o pei_to Me faz de_men - te

marcado *cedendo* *rall.*

Rapido

Ah! qu'eu não pos - sa Nos bra_ços te - us

p

Nest' - ho - ra ex_tre - ma Di - ser - te a_de -

Doloroso e com ternura.

us Ah qu'eu não pos - sa Nos bra - ços te -

us Nest' - ho - ra ex - tre - ma Di - zer - te a - deus.

f p

f p

FIM.

Adeus, meu anjo,
Morro te amando,
No pensamento
Só te abraçando.

Pensa constante
Num pobre louco
Que os teus amores
Gozou tão pouco.

Ah! que eu não possa...etc.

Que noites eu passo...









-dar.

1 Final

pp com express.

4155

Si chove, ligeiro as aguas correndo
A choça humidecem;
Viuvas, Mombebas, na gruta gemendo
Minh'alma entristecem.

Si o cume do pico a lua prateia
Ao seu clarear
Meu peito infeliz suspira e anseia,
Começo a chorar.

Passadas venturas me vêm á lembrança
Que doce painel..!
Contemplo depois da sorte a mudança,
Para tão cruel.

Sem forças, em vão, deitado no leito
Eu quero dormir;
Saudade, que fere, que rala-me o peito
Eu entro a sentir.

Saudade da terra, que longe deixei
E onde nasci;
Saudade do povo, da gente que amei,
Mas que já perdi!

Saudade da mata, do meu sabiá,
Dos plumeos cantores;
Dos frutos tão belos, tão bons que ali ha,
Saudades das flores.

Saudade das ruas, e rios e fontes,
Que ha na cidade,
Saudade do prado, dos vales e montes,
De tudo saudade!

Que noites eu passo aqui no rochedo
Á borda do mar,
Inquieto e aflito, com susto e com medo
E sempre a cuidar!

Si durmo, cançado de tanto lidar,
De tanto sofrer,
Vampiros, espetros, pairando no ar
Em sonhos vou ver.

Ideas, imagens, crueis pensamentos
Se avivam então;
Desperto... meus males, martirios tormentos
Mais graves me são.

Taes são minhas noites, que noites d'horror,
Tal é minha sorte;
São noites eternas de magua e de dor.
São noites da morte!

Hei-de amar-te até morrer!

Devagar.

PIANO.

In - gra - ta por - que me fo - ges Por - que me fa - zes so - frer

In - gra - ta por - que me fo - ges Por - que me fa - zes so - frer

E' i - nu - til me fu - gi - res Hei de a - mar - te hei de a - mar - te a - té mor - rer. E' i -

nu - til me fu - gi - res Hei de a - mar-te hei de a-mar-te a-té mor - rer.

E' i - nu-til me fu - gi - res Hei de a-mar-te hei de a-mar-te a - té mor - rer.

D. C. al 𝄋

Em paga de meus extremos
Das-me cicuta a beber
Em paga de teus desprêsos
Hei de amar-te até morrer!

Onde quer que vás, ingrata,
A tua sombra hei-de ser;
Hei-de morrer por amar-te
Hei-de amar-te até morrer!

No céu hei-de amar-te, enquanto
Lá o espirito viver,
Na terra, onde a vida acaba
Hei-de amar-te até morrer!

LUNDUM

Andante. *Com naturalidade de conversa.*

PIANO.

cresc.

dim.

cresc.

f clareando

p brincando

agitado

suave, ligado

4155

cantabile

p

com entusiasmo f

p express. falàndo

gracejando p

cresc.

f rèsoluto

p simples

suplicando

FIM.

rètard. - pouco - a - pouco

4155

A TEMPO

apaixonado

alegremente

delicado

doce e quieto

cresc.

marcado

suavisando

pp suavissimo

mf inocentemente

express.

D. C.

Off. Typo-Lytho-Calcographica-Musical CEMB - Compassi Comin & Cia. - Rua Taguá, 20 - S. Paulo

CASA CHIARATO

L. G. MIRANDA - Editor
Rua Santa Ephigenia N.° 28-A
SÃO PAULO - BRASIL

OBRAS MODERNAS

THEORICAS

MARIO DE ANDRADE - Ensaio sobre Musica Brasileira - Estética e Estudo sobre o Folk-lore Nacional . . . . 15$000
MARIO DE ANDRADE - Compendio de Historia da Musica . . 15$000

PIANO A 2 MÃOS

108 AUTUORI-TABARIM - Gavotta, op. 3 . . . . 2$500
107 CAMARGO GUARNIERI (M) - Canção Sertaneja . . . . . 3$500
101 » » » - Dança Brasileira . . . . . 3$500
108 » » » - Sonatina . . . . . . 7$000
120 » » » - Toada . . . . 4$500
110 DE BENEDICTIS (S) - 3.° Preludio . . . . . . 3$000
117 DINORAH DE CARVALHO - Caixinha de musica . . . . . 3$000
112 » » » - Soldadinhos . . . . . . 3$000
105 LIMA VIANNA (F) - Capricho, op. 5 . . . . 3$500
118 » » » - Jogos pueris . . . . 5$000
115 » » » - Passeio matinal . . . . 3$000
112 » » » - Pequeno oriental . . . . 2$500
116 » » » - Preludio n.° 3 . . . . 3$000
126 OCTAVIANO (J) - Olhos azues. . . . . 2$500
127 » » - Triste volta. . . . . 2$500
104 SCHUMANN-SÁ PEREIRA - O lavrador contente . . . . . 2$000

CANTO E PIANO

113 CAMARGO GUARNIERI (M) - As flores amarella do ipes . . . 2$500
106 » » » - Lembranças do lozango caqui . . 2$000
102 » » » - Trovas de amor . . . . . 3$500
119 LIMA VIANNA (F) - Somnambula . . . . 3$500
124 » » » - Toada n.° 3 . . . . 3$000
121 OCTAVIANO (J) - Canção . . . . 2$500
123 » » - Olhos azues . . . . 2$500
125 » » - Triste volta . . . . 2$500

VIOLINO E PIANO

111 AUTUORI (Z) - Gavotta, op. 3 . . . . 4$000
119 LIMA VIANNA (F) - Canto Elegiaco . . . . 3$500

CANÇÕES BRASILEIRAS

29 JOAQUIM CESAR - Com saudades de você . . . . . 2$000
34 » » - Saudade de minha terra . . . . . 2$000
36 SCORZA (A. N.) - Saudade da igrejinha . . . . . . 2$000
17 MUSSUMECI (C) - Triste cantar . . . . 2$000
24 » » - Ultima Canção (A). . . . . . . 2$000

METHODO PARA VIOLÃO

114 AURORA LEMOS - Methodo pratico para violão sem mestre . . 3$000

TYP. MUSICAL CEME - RUA TAGUÁ 30 - S. PAULO